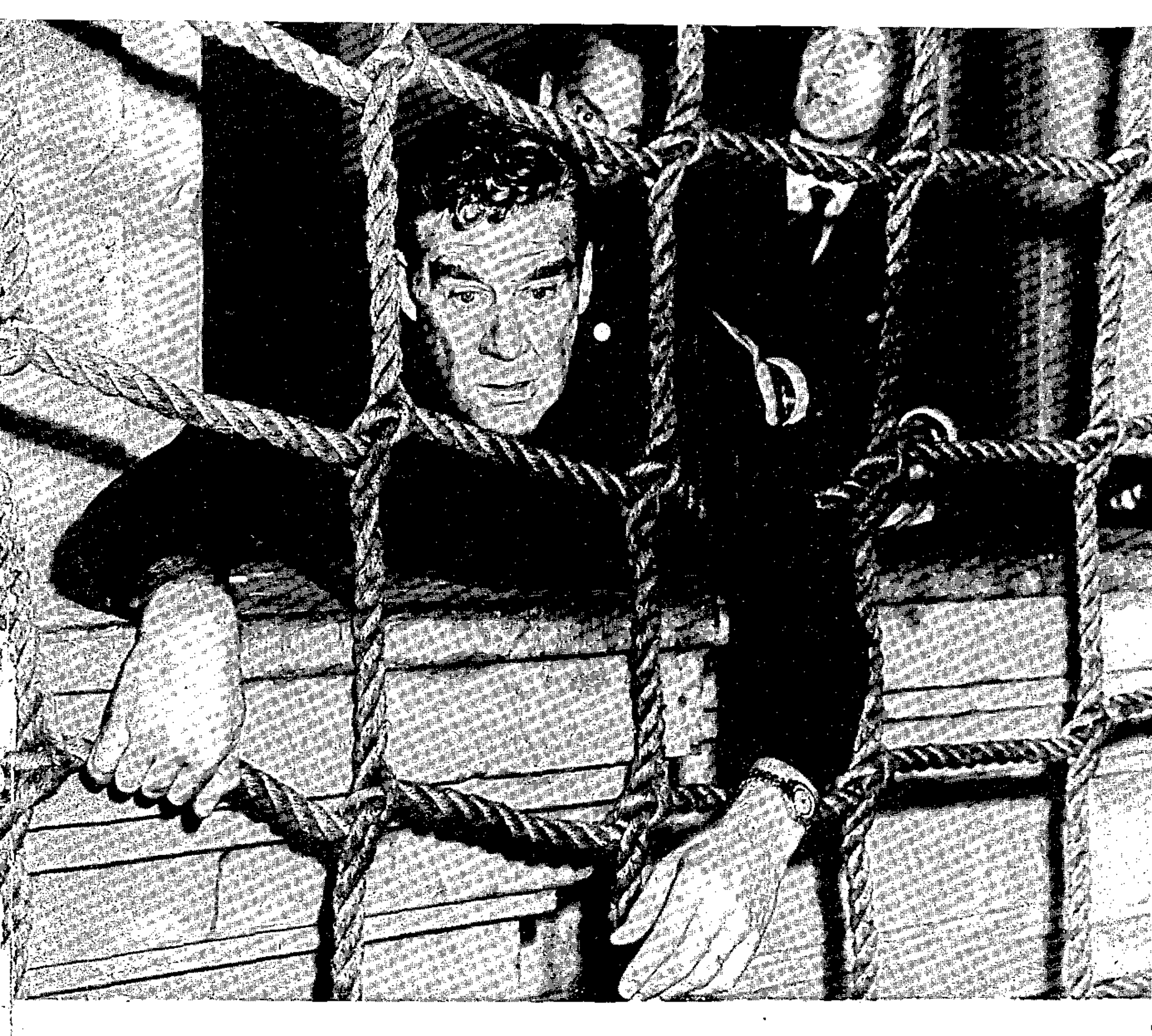
CAHIERS DU CINÉMA



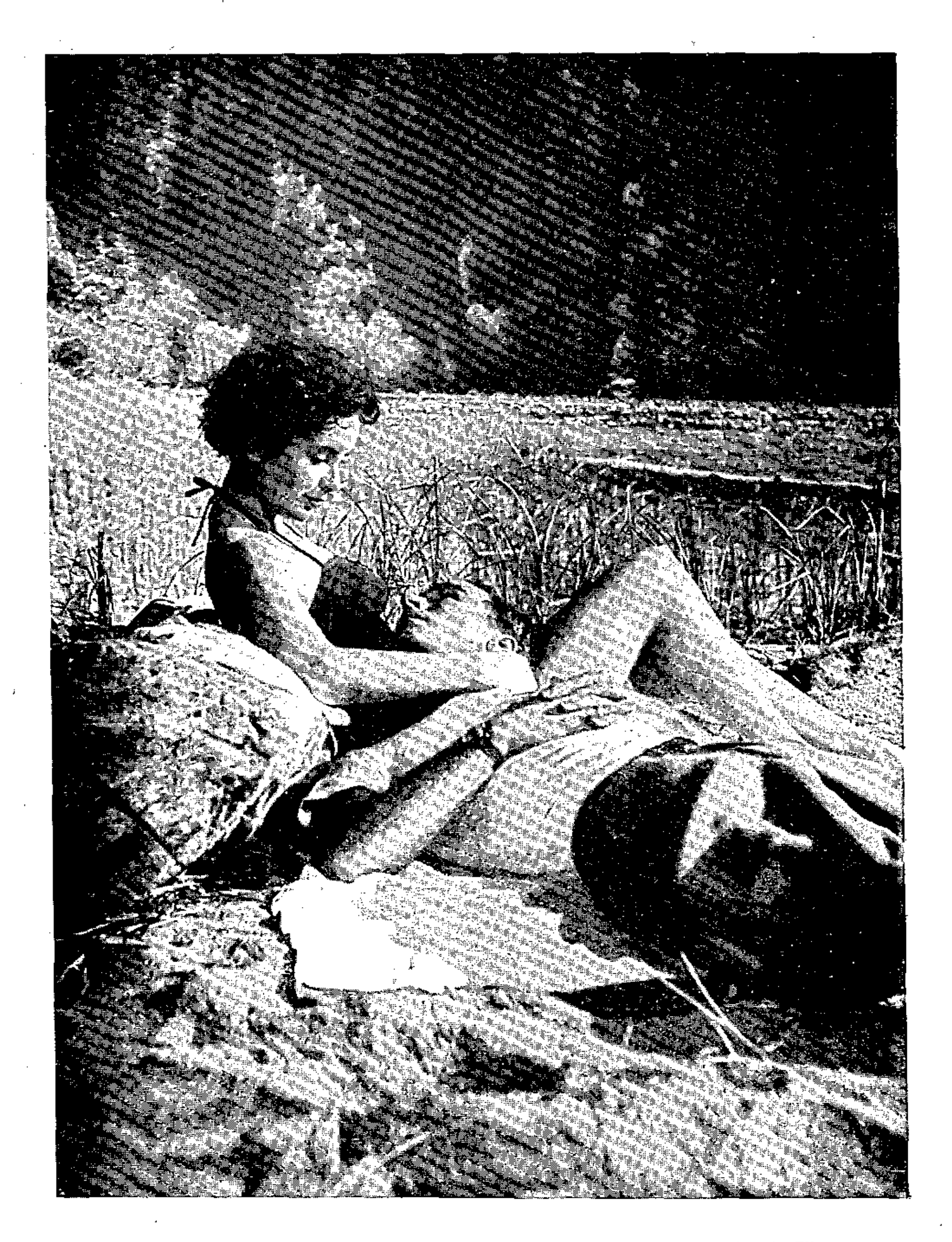
Nº 9 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA • FÉVRIER 1952



Ce ravissant tableau impressionniste — ne dirait-on pas un Renoir ? — où l'on reconnaît Danielle Darrieux et Jean Gabin est une image de l'un des épisodes du grand film de Max Ophüls : LE PLAISIR *(Columbia)*



Paul Douglas dans la scène finale de QUATORZE HEURES (*Fourteen Hours*) réalisé par Henry Hathaway, d'après un fait divers qui défraya la chronique américaine. (*20th Century Fox*)



Elizabeth Taylor et Montgomery Clift dans UNE PLACE AU SOLEIL (*A Place in the Sun*) de George Stevens d'après le célèbre roman de Theodore Dreiser : *Une tragédie américaine*. (*Paramount*)

CAHIERS DU CINÉMA

REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA

146 CHAMPS-ÉLYSÉES PARIS (8e) - ÉLYSÉES 05-38

RÉDACTEURS EN CHEF : LO DUCA, J. DONIOL-VALCROZE ET A. BAZIN

DIRECTEUR-GÉRANT : L. KEIGEL

TOME II **N° 9** **FÉVRIER 1952**

SOMMAIRE

Les photographies qui illustrent ce numéro sont dues à l'obligeance de : Gaumont, Franco London Film, Universalia, Silver Films, Les Films Corona, J. Arthur Rank Organisation, Victory Films, United Artists, Warner Bros, Paramount, Columbia, Alcina, Pathé Consortium, RKO, TEVE Film, E. Film.
Les photographies de **L'Homme aux yeux clairs, Pendaison à Jefferson City, The Great Train Robbery, The Aryan,** qui illustrent l'article de Jean-Louis Rieupeyrout sur le Western, et celles de **Parisette** et de **L'orpheline** dans l'extrait du livre de Roger Régent et Georges Charensol sur René Clair, proviennent des archives de la Cinémathèque Française. Nous nous excusons, par ailleurs, d'avoir omis de mentionner que la photo de **La fille de l'eau**, parue dans notre numéro 8, provenait également de la Cinémathèque Française.

PRIX DU NUMÉRO : 250 FR.

Abonnements 6 numéros ★ **France, Colonies : 1.375 francs** ★ **Étranger : 1.800 francs**
Abonnements 12 numéros ★ **France, Colonies : 2.750 francs** ★ **Étranger : 3.600 francs**
Adresser lettres, chèques ou mandats aux " Cahiers du Cinéma " 146 Champs-Élysées, Paris (8e)
Chèques Postaux : 7890-76 PARIS

Changements d'adresse : Joindre 30 francs et l'ancienne adresse
Pour tous renseignements joindre un timbre pour la réponse

Au sommaire des prochains numéros :

Des articles d'**Alexandre Astruc, Audiberti, Pierre Bost, François Chalais, René Clément, Lotte Eisner, Pierre Kast, Roger Leenhardt, Chris Marker, Jacques Manuel, Marcello Pagliero, Claude Roy, Nicole Vedrès, Jean-Pierre Vivet.**

Les articles n'engagent que leurs auteurs - Les manuscrits sont rendus.

Notre couverture : JEUX INTERDITS, de René Clément.

UN GENRE HISTORIQUE :

LE WESTERN

par

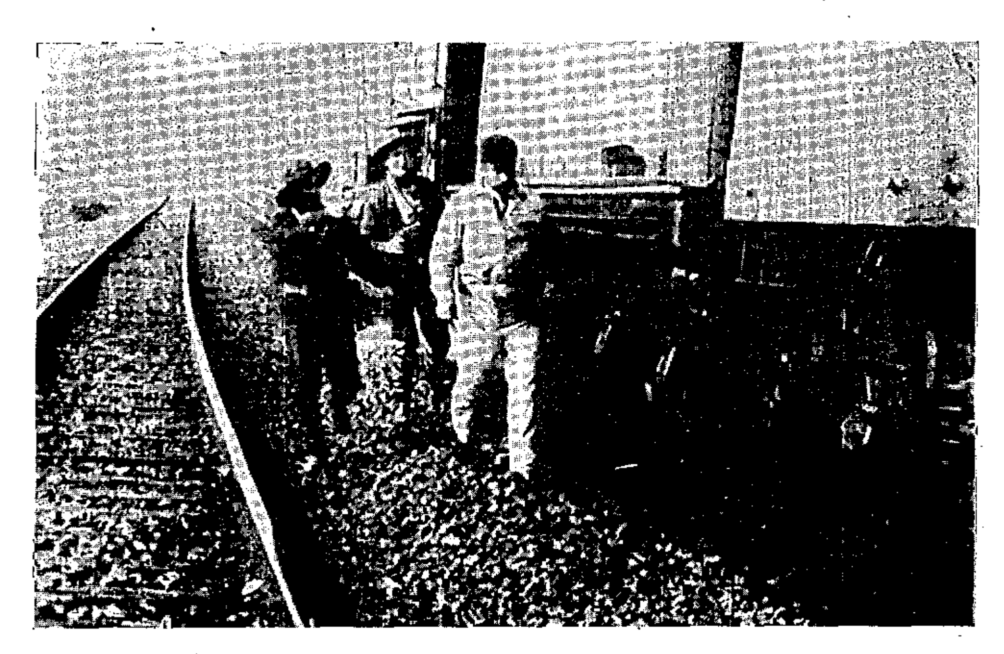
Jean-Louis Rieupeyrout



Le cow-boy idéal : « long-legs fellow » Gary Cooper.

Le Western naquit un jour sous le ciel du New-Jersey en un temps où les bandits, privés des pittoresques diligences mais toujours fidèles à l'une des plus solides traditions de la corporation, se lançaient hardiment à l'attaque des trains pour la plus grande joie des spectateurs attirés par Edwin S. Porter devant l'écran du *Great Train Robbery*. De ce jour s'établit entre Western et public un courant de sympathie qui les rendit complémentaires; leur union, longtemps parfaite, même exemplaire, fût louée et légitimée par les critiques du monde entier. Les intellectuels ne méprisèrent pas alors ces bandes endiablées où l'on respirait à pleins poumons un air si salubre, révélateur de la puissance d'un cinéma qui, en Europe, n'avait trouvé que quelques novateurs hardis au rang desquels l'équipe de Joë Hamman occupa une si large place. Avec Louis Delluc, Albert Bonneau, Léon Moussinac, Jean Cocteau, le Western fut le bienvenu et les lignes enthousiastes qu'ils consacrèrent à l'exaltation de Thomas Ince et de *Rio Jim* (1) prouvèrent au généreux

(1) Voir la note en fin d'article.



Edwin S. Porter : *The Great Train Robbery* (*Le vol du rapide*), 1903.

public des salles que son attrait pour un genre aussi dynamique était justifié. Mais les temps ont changé. Plus de Louis Delluc, plus d'Albert Bonneau, mais, si les laudateurs ont disparu, le Western continue pour un public toujours fidèle. On nous objectera que cette admiration des uns et des autres trouvait alors sur les écrans de bonnes raisons de se manifester lesquelles, aux dires des augures actuels, n'existe plus guère aujourd'hui. Et cependant le Western conserve les faveurs des exploitants en raison de l'excellent rapport qu'il continue de représenter. Un Western « marche » toujours parce que le public demeure son allié, même en 1951 ; seule la critique ne « marche » plus.

Fort heureusement les spectateurs de ce genre « enfantin » ne suivent pas à la lettre ses mises en garde répétées et se lassent de tant de lignes incendiaires aux qualificatifs éculés. « *Scénario superficiel, personnages conventionnels, etc...* » ne suffisent plus. Pourtant, est-elle instructive la lecture de certaines critiques ! Les bourdes les plus éhontées y fleurissent qui constitueraient matière de choix à la constitution d'un monumental « sottisier du Western ». L'impertinence serait grande de passer son temps à les relever sans s'interroger sur l'intérêt d'une telle entreprise. Oublions-les et n'en parlons plus; nous pensons, quant à nous, qu'il n'est point trop tard pour construire là où la fantaisie, l'humeur, l'habitude, les idées préconçues et aussi un certain complexe de supériorité, un mépris de bon ton, interdisent de prendre la chose au sérieux. Qu'on veuille donc nous pardonner la témérité qui nous pousse à affronter les vérités couramment admises sur le sujet.

Le Western, ou film de l'Ouest, évoque irrésistiblement action violente, poursuites et bagarres. Imaginons combien profondes étaient encore dans

les esprits les traces laissées par les drames du proche Far-West : les cinéastes américains ne tardèrent pas à comprendre tout le parti qu'ils pouvaient tirer d'une histoire contemporaine si intimement liée à la vie de beaucoup de leurs spectateurs. Si l'on se rappelle l'attrait qu'eurent pour les foules du vieux continent ces prestigieuses évocations d'histoires romancées, il est facile d'imaginer la résonance qu'elles trouvèrent auprès du public américain. Le Western — précisons que nous ne traitons ici que du Western non-fictif, c'est-à-dire que les bandes de série Z n'entrent pas dans cette catégorie — établit donc une correspondance entre passé et présent par le truchement de la caméra. On a écrit, avec juste raison, qu'il est la Geste moderne par excellence; comme tel il possède donc une généalogie qui interdit de le considérer comme genre artificiel et gratuit. Les tenants de cette conception ne veulent retenir que les œuvres des Alexandre Dumas d'Hollywood dont ils seraient les premiers à dénoncer les infidélités à l'Histoire s'ils connaissaient l'Histoire de l'Ouest américain. Or la majeure partie des scénarii ressortissent à l'épopée non pas dans ses grandes lignes, dont les manuels peuvent nous instruire pourvu qu'on les ouvre, mais dans ses anecdotes les moins connues dont il apparaît nécessaire de s'instruire pour juger de la valeur du fond. La première littérature typiquement américaine naquit du reportage vécu dans les contrées de la frontière. Fenimore Cooper, Washington Irving en furent les premiers auteurs, ouvrant ainsi largement la voie à une littérature spécifique de l'Ouest, la « Western Story » de la seconde moitié du siècle dernier. Puisant elle-même ses documents dans la réalité quotidienne, deuxième degré d'un folklore en constante élaboration, la nouvelle Western Story ne peut êre suspectée de déformation car son rôle, à l'instar des articles rédigés pour les journaux et magazines de l'Est, procédait également de l'information. La fiction intervint qui respecta cependant les données initiales matérielles et humaines; peu à peu s'écrivit la geste de l'Ouest — dont le Western continue l'évocation en la dotant des pouvoirs de l'image — que certains écrivains, spécialisés dans la Western



Jean Durand : *Pendaison à Jefferson City*, avec Joë Hamman (1913).

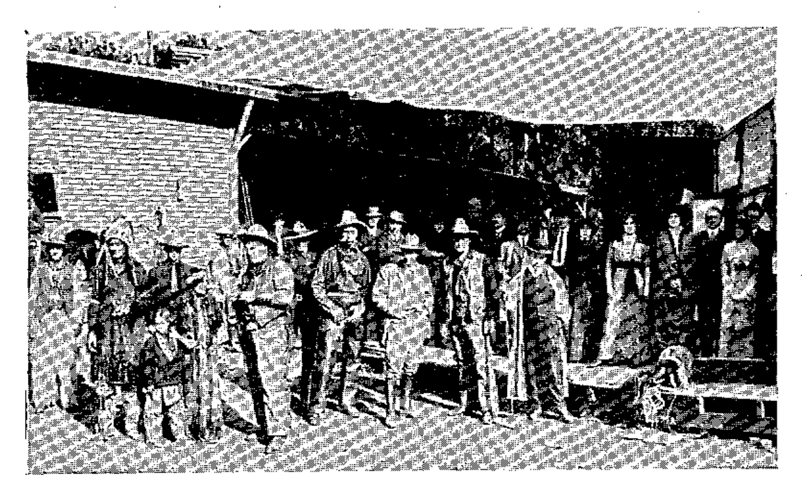


Photo de travail de *The Squaw,* de Cécil B. de Mille, (1913). Ce film fut le premier tourné à Hollywood, dans un studio improvisé.

Story (Bret Harte, Mark Twain autrefois; Ernest Haycox, Zane Grey, Walter Van Tilburg Clark de nos jours), savaient recréer avec un très estimable talent de nouvelliste ou de romancier.

La vieille Europe ne peut ignorer aujourd'hui les troubles de croissance de l'Ouest américain dont la pénétration par les Blancs constitue l'un des grands faits historiques et sociaux du siècle dernier. Bon gré, mal gré, elle s'en instruit et s'en divertit; paradoxalement, car le spectateur se défend bien de croire le moins du monde aux histoires en images habilement rythmées qu'on lui présente. Il en sourit car voilà beau temps qu'il sait que le Western « c'est pour les gosses ». Pas plus que certaines fables du bon La Fontaine. L'historiette du « cartoon » sur pellicule du samedi soir n'est rien moins que de l'Histoire; une Histoire qui ne se contente plus aujourd'hui de relater les seuls événements mais qui s'emploie à étudier les caractères des hommes qui l'écrivirent. Elle vint jusqu'à nous sous cette forme séduisante parce que le film connaît une plus large audience que le texte, parce que le texte semblait trop faible malgré tout le talent de ses rédacteurs pour traduire tout le dynamisme de son contenu. Que des motifs moins purs aient poussé les réalisateurs des premières bandes, rien de plus certain; disons, à leur décharge, qu'ils ignoraient, ce faisant, le sens qu'allait prendre l'œuvre dont ils posaient les premiers jalons. Edwin Porter (*Le vol du rapide,* 1903) ne prévoyait point que Paul Panzer, exploitant la gloire de Buffalo Bill, consacrerait à celui-ci une biographie filmée, la première du genre (1907), et que Griffith immortaliserait le sacrifice des Texans de San-Antonio (*Les Martyrs de l'Alamo,* 1908) et celui des cavaliers du Régiment Custer (*Le Massacre,* 1912). Dès cette époque, les directions différentes s'affirmaient qui constitueront les origines des divers cycles discernables dans l'énorme production Western. Du fait-divers (Porter) à la re-création de l'événement historique (Griffith) la conversion fut rapide, sans impliquer, on le sait, la disparition de la première formule. L'orientation était désormais acquise: l'Histoire revivrait à l'écran, aussi complète que possible — et

les sujets ne manquaient pas —, la fiction ou l'anecdote civile alimenterait les bandes sans prétention du cycle de la frontière. Classification trop sommaire qu'il faudrait morceler en nombreuses subdivisions : guerre indienne, guerre de Sécession, pionniers en marche vers l'Ouest, ruées vers l'or, biographies de personnages célèbres (outlaws ou justiciers) pour le cycle historique; diligence attaquée, usurpation de droits de propriété, vol de troupeaux, hold-hup pour le cycle de la frontière. Toutes situations inspirées de la réalité la moins contestable.

Aboutissement d'une évolution complète dont la rapidité est la caractéristique essentielle, la saga cinématographique de l'Ouest cristallise sur l'écran ce que le folklore puis la littérature rapportaient de diffus, d'implicite de la vie d'une région fortement marquée de caractères physiques et moraux exceptionnels. Cet aspect insolite des uns et des autres, les circonstances étranges qui les provoquèrent, l'étalage de violence que rapporte le Western ont tout d'abord surpris le public; plus familiarisé aujourd'hui avec le genre, on aimerait penser qu'au travers de tant de films si obstinément attachés à reproduire les mêmes situations (ressemblance toute extérieure issue du cadre, du costume, des personnages standardisés) il avait su découvrir les réalités historiques propres à l'époque et au pays. Seul un « Gallup » pourrait nous renseigner sur ce point. Il semble au contraire que, confirmé dans cette conviction par la critique qui l'empêche d'accorder quelque créance aux scénarii illustrés, il continue de n'y voir que du merveilleux.

Analysons donc, par exemple, deux Westerns réalisés par John Ford : *La Poursuite Infernale* (*My Darling Clementine*), 1946 et *Le Massacre de Fort-Apache* (*Fort-Apache*), 1949.

Disons tout de suite que les critiques ont des excuses. Les distributeurs (la *Fox* en l'occurence) trouvant généralement plus utile de composer un press-book avec le pathos publicitaire habituel que de fournir à la presse française la documentation objective qui situerait le Western dans une culture américaine littéraire et historique. Peut-être eut-on évité au film le piètre accueil dont voici quelques échantillons :



William S. Hart et Bessie Love dans *The Aryan*, de Thomas H. Ince (1916).



William S. Hart dans *L'homme aux yeux clairs*, de Thomas H. Ince (1916).

« ...faiblesse du scénario de *La Poursuite Infernale.* On dirait le sujet d'un de ces Westerns à la chaîne... *La Poursuite Infernale* serait donc peu de chose si ce n'était l'œuvre de John Ford... personnage bien anodin de sheriff... » (J.P. Barrot, ECRAN FRANÇAIS, n° 97).

« *Sa portée est probablement moins grande que celle de beaucoup d'autres films de John Ford... absence de fond, histoire conventionnelle, jeu presque primaire... intrigue banale, dénouement sans portée, jeu des acteurs souvent médiocre, bref c'est une œuvre de second ordre* » (Peter Ericson, LA REVUE DU CINÉMA, n° 10, qui d'ailleurs reconnaît que ce film est de tous les films de John Ford celui dont la valeur esthétique est la plus grande.) Seul, le regretté J.G. Auriol avait senti tout l'intérêt de fond et de forme de *My darling Clementine* (1).

« *Pour la banalité du thème,* La Poursuite Infernale *le céderait à peu de Westerns du samedi soir. Le scénario fut écrit par deux auteurs, d'après une « histoire » due à un troisième auteur, laquelle histoire est « tirée d'un livre » signé d'un quatrième nom. Cela ne donne jamais de brillants résultats.*

(1) Voir la Lettre à John Ford dans LA REVUE DU CINÉMA, N° 6, Printemps 1947.



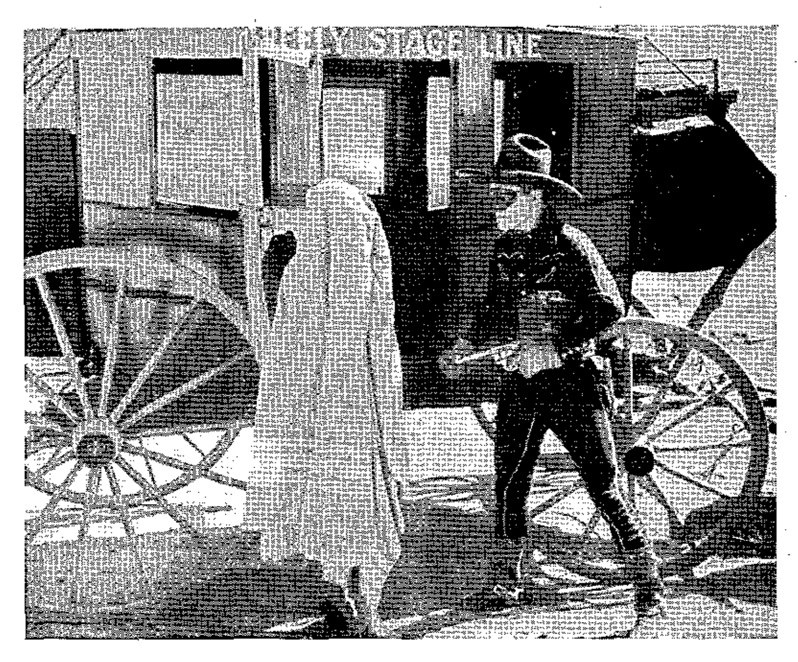
The Peace of Roaring River, avec Pauline Frederick (1917).

« *...Par surcroît les scénaristes ont rendu l'histoire fâcheusement confuse en s'attachant à représenter Doc, le mauvais garçon, comme un ancien docteur en médecine, jadis honorable et déchu par suite d'on ne sait quelles circonstances.*

« *...ces personnages rudimentaires.* » (Louis Chauvel, LE PORTE-PLUME ET LA CAMÉRA, pp. 70-71).

Peut-on, quatre ans après la « sortie » de ce film, revenir sur ces erreurs dans l'espoir de les redresser ?

Adapté par les scénaristes S.G. Engel et W. Miller de l'ouvrage biographique de Stuart N. Lake consacré à Wyatt Earp, « Frontier Marshall », il était nécessaire de revenir à ce texte pour apprécier l'honnêteté du travail de John Ford. A la biographie très détaillée que l'écrivain lui a dédiée, l'ex-sheriff Wyatt Earp accorda son visa peu de temps avant sa mort. Ayant, par de fréquents entretiens avec son biographe, apporté lui-même les documents utiles à l'évocation de l'existence turbulente de l'Ouest ancien, Earp a ainsi permis au lecteur une initiation du plus haut intérêt. Son existence reste l'une des plus riches de signification : « Il s'est illustré en un lieu et à une époque de laquelle on écrivait qu'il n'y avait pas de loi à l'ouest de Kansas City et pas de Dieu à l'Ouest de Fort Scott. » On connaît les raisons de ces absences auxquelles, du moins en ce qui concerne la loi, Earp tenta de remédier au cours d'une vie errante de paladin de l'ordre. Le film le trouve à Tombstone (Arizona), ville de planches et de toile en plein essor, gorgée de chercheurs d'argent, vers 1880. La région vit sous la coupe du gang d'Old Man Clanton, fier d'avoir dressé ses fils aux mêmes pratiques; ceux-ci continuent l'activité du père,



Tom Mix dans 5 000 *Dollars offerts*, de Gene Forde (1931).

mort — avant l'arrivée de Earp — d'une mauvaise balle de colt, en représailles d'un vol de troupeaux qui coûta la vie à plusieurs vaqueros mexicains. Sa résurrection par les scénaristes n'enlève rien à l'authenticité de la fusillade finale connue sous le nom de « bataille du O.K. Corral ». Les fils valaient le père, dit-on, et l'acharnement de leur défense prouve que, dans l'Ouest, on tenait à sa réputation, qu'elle soit bonne ou mauvaise. Au côté de Earp marchaient ses frères Virgil et Morgan, secondés par Doc Holliday; la personne de ce dentiste déchu — de son vrai nom John H. Holliday — devenu tueur parce que trop acharné à défendre son jeu autour des tables de poker où il oublia sa profession, garde la même renommée que celle de son brillant compagnon. On ne comprit jamais les motifs qui le poussèrent, lui un outlaw, à s'allier aux Earp (« les Earp sans peur » comme ils furent surnommés) lors de ce définitif règlement de compte; précisons en passant qu'il n'y fut que blessé alors que Ford l'y fait se racheter d'un passé douteux par une mort héroïque. Il n'est pas jusqu'à Chihuahua qui n'ait existé : moins favorisée physiquement que l'appétissante Linda Darnell, « Big Nosed-Kate », la dancing girl fit oublier à Holliday sa déchéance. Seule la douce Clementine Carter ne vint jamais à Tombstone rechercher son bandit de fiancé; n'en voulons pas à John Ford car, sans elle, nous n'aurions point admiré cette ravissante séquence du bal sur le plancher tout neuf de la future église. Peut-on donc le blâmer d'avoir composé, au mieux des nécessités d'intrigue du genre, un scénario dans lequel revivent quelques-uns des plus célèbres personnages du vieil Ouest ? L'essentiel de la réalité demeure et point n'est besoin de chercher une « portée » à des événements anecdotiques, fréquents en ces lieux et en ce temps. Il suffit que l'un d'eux ait revécu



Voici deux acteurs-types de nombreux westerns. A gauche, William Farnum dans une scène mouvementée de *Lone Rangers* (*Justice du Far West*, 1939); à droite, Tim Mac Coy dans *The Traitor* (*Le Traître*, 1936).

dans son authenticité, conservant à l'écran son caractère retentissant, presque exceptionnel, car les batailles rangées au pistolet opposant comme celle-ci, des adversaires connus et redoutés pour différentes raisons, furent moins nombreuses que les « gunfights » entre deux individus. De celui dont « les sagas de l'Ouest chantèrent longtemps l'adresse, la loyauté, le courage », John Ford nous a transmis le vrai visage, en le « saisissant » à un sommet de sa bravoure, propre à marquer sa personne et son souvenir d'un ineffaçable relief. Eu égard aux exigences sentimentales du public-qui-paie-sa-place, il fallait bien qu'au dénouement Earp-le-brave-et-bon-et-loyal-chevalier reçût la promesse d'un pur sourire. Pourquoi considérer comme inconvenante chez un shériff la fleur bleue cachée sous son étoile ? La geste du plus célèbre Earp s'accommode fort bien à l'écran de ce très léger enrichissement, le seul qu'elle y ait reçu car elle se suffisait à elle-même. Remercions donc John Ford de nous l'avoir contée aussi sûrement, aussi virilement : c'est bien ainsi que J.G. Auriol l'avait aimée.

Vérité de l'homme, vérité du fait concourent à prouver la valeur du Western en tant qu'illustration d'une épopée. Nous nous garderons bien, ce disant, de généraliser l'application de cette affirmation dont on a compris qu'elle ne vaut que pour les œuvres échappant à la série [il est évident que les Westerns où paraît Hopalong Cassidy n'ont qu'un rapport lointain avec le réel et qu'il est difficile de retrouver une anecdote quelconque à l'origine de leur scénario (1)].

Le Massacre de Fort-Apache (*Fort-Apache*) constitue l'un des plus sérieux spécimens du Western du cycle Guerre indienne. Il était difficile, au premier abord, d'identifier le sujet de ce film à la réalité : plusieurs raisons s'y opposaient dont la plus évidente résidait dans le changement systématique des noms des héros de l'affaire reconstituée et de celui du colonel en particulier. Fort heureusement, le caractère de ce personnage,

(1) Hopalong Cassidy naquit en 1907 de l'imagination de M. Clarence Edward Mulford qui, sans avoir connu l'Ouest, s'est affirmé comme le plus sûr spécialiste de l'évocation littéraire de l'Ouest ancien. Auteur prolifique de multiples « séries » d'histoire par lesquelles « Hoppy » Cassidy conquit la jeunesse américaine par le livre, le « comic strip », le cinéma et la télévision.

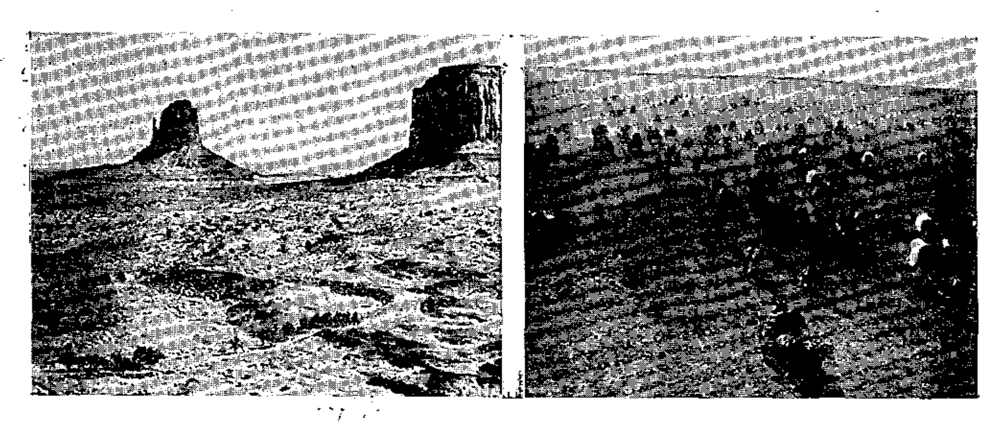
les circonstances tactiques dans lesquelles s'engagea le combat final demeurent qui permettent de déchiffrer à coup sûr cette nouvelle « histoire à grille ».

On se souvient du scénario : les Indiens exterminent un régiment de cavalerie dont le colonel, bien que responsable du désastre qui lui coûta la vie, fera figure de « héros » pour la postérité que lui fabriqueront les journalistes. Admirable étude de caractère, moins apologie que critique sévère d'une volonté de puissance coupable, ce film posait ouvertement la question de la responsabilité du chef. On verra qu'il y avait de la part de Ford un certain courage à attaquer ainsi un chef de guerre parmi les plus renommés qu'eût connus l'Amérique dans la deuxième moitié du siècle dernier. Loin de toute affabulation, le scénario tiré de l'œuvre de James Warner Bellah emprunte à l'histoire militaire de l'Ouest l'un de ses épisodes les plus tragiques pour les armées de Washington : le 25 juin 1876, la colonne du général Georges Armstrong Custer fut taillée en pièces par les Sioux de Sitting Bull, sur le Big Horn, rivière des Blacks Hills (Wyoming). Imputable à Custer, et à lui seul, cette défaite eut un énorme retentissement aux Etats-Unis, aussi un bref rappel de la conjoncture politique intérieure, animée par la question cruciale de la guerre indienne, semble-t-il indispensable pour juger, en toute objectivité, de la valeur documentaire du film de John Ford.

La guerre indienne bénéficie dans le Western d'une faveur exceptionnelle qui incline le spectateur à la considérer comme répondant au désir unanime de l'opinion publique américaine. Il n'est que trop vrai que les Indiens, chargés de tous les torts par les scénaristes ès-westerns, doivent être exterminés à la dernière bobine pour permettre à la civilisation, concept idéologique qui présida à la marche vers l'Ouest, de conquérir les terres détenues jusqu'alors par les Peaux-Rouges sauvages et improductifs. Pourtant la réalité des faits, celle de l'opinion des contemporains oblige à réviser un jugement hâtif qui ignore certaines tendances de cette



Pendant le tournage de *Billy the Kil* (1930), le principal interprète John Mac Brown montre au réalisateur du film, King Vidor, (à droite) et à Wallace Berry, le pistolet authentique de Billy the Kid.



Presque tous les « westerns » sont tournés dans l'Utah près de Moab. Ci-dessus à gauche : *Stagecoach* de John Ford (1939) ; à droite : *Cimarron* de Wesley Ruggles (1931).

même opinion alors défendues par le journal Boston Post dont les lignes suivantes expriment nettement l'opposition aux exactions de la politique indienne officielle :

« *L'histoire des relations entre l'homme blanc et l'homme rouge est celle, immuable, de la rapacité, de la cruauté, de l'absence totale de sentiment de la part du blanc... Nous n'avons nulle raison d'être fiers de nos actes envers la race sauvage inorganisée. Nous n'avons aucun droit de nous dire un peuple civilisé et cultivé avec ce témoignage contre nous.* »

Une ardente polémique s'ouvrit qui remettait en question la légimité des droits respectifs des Blancs et des Indiens aux territoires contestés et le Saint-Louis Globe, moins scrupuleux, exprima l'opinion dominante en écrivant :

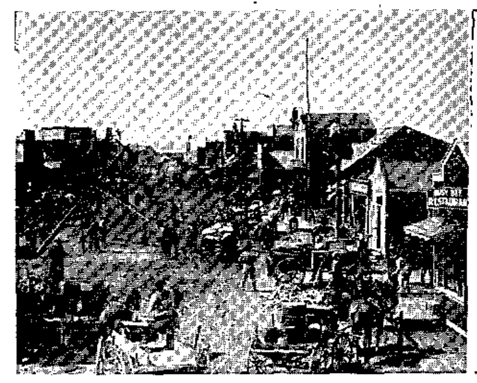
« *Tout ce débat ne peut cacher le fait que l'homme blanc est une vague qui conquiert, colonise et amène le progrès. Ne versons pas de larmes sur les malheurs et le triste sort du pauvre indien...* »

Après avoir montré son inutilité, tout occupé qu'il était à chevaucher et à tuer, ce journal conclut :

« *Ceci doit être opposé à la sotte sentimentalité qui court dans l'Est. Il est temps de mettre un terme aux interminables marches et contremarches de squelettiques colonnes de cavalerie commandées par des officiers ignorant tout de la tactique de la guerre indienne. Il est temps maintenant d'envoyer une grande et décisive expédition pour annihiler la résistance des sauvages et confiner l'homme rouge dans ses réserves de sorte que la race blanche puisse satisfaire à sa destinée qui est d'équiper le continent et de bâtir à travers lui les manifestations concrètes de la civilisation.* »

G.-A. Custer n'était-il pas tout indiqué pour mener à bien cette «grande et décisive expédition » ? Le New York Herald le désignait en termes chaleureux aux vœux de l'Etat-Major:

« *Custer est aussi qualifié pour parler des Indiens que n'importe quel homme. Sa déclaration selon laquelle un régiment de cavalerie — et il précise, avec un orgueil bien légitime, le sien propre, le 7e — pourrait se saisir des Sioux en une seule campagne aussi sûrement que dix traités*





Dans tous les westerns il y a une ville champignon avec sa classique rue centrale et le non moins classique « saloon » où l'on joue aux cartes avec le pistolet sur la table (*My Darling Clementine*, de John Ford, 1946). On reconnaîtra peut-être à gauche Henry Fonda et Linda Darnell.

signés et rompus, doit être sérieusement considérée. Qui, dans une telle campagne, montrera pour égaler son autorité une telle expérience, une bravoure sans égales ? »

On connaît la fatale issue de cette campagne parce que John Ford l'a fidèlement reconstituée et la valeur de *Fort Apache* vient, à nos yeux, de l'excellente étude du caractère de ce colonel Thursday en qui revit Custer. Les motifs de cette mutation au poste perdu de Fort Apache (nom imaginaire, lisez Fort Lincoln, Dakota Nord) demeurent cependant assez obscurs s'ils ne sont pas faux et lorsque nous voyons en Thursday un officier rétrogradé, désireux de reconquérir les galons perdus, le débat personnel du vrai Custer paraît autrement complexe. Celui que ses soldats et la presse saluèrent, à 25 ans, du titre affectueux avant que glorieux de « Boy General », en égard aux succès remportés par ses troupes durant la Guerre Civile, souffrait à 35 ans de se voir bientôt éclipsé par des chefs plus jeunes dont la renommée effacerait la sienne, maintenant déclinante, dans l'esprit du public. Le désir ardent d'effacer les bévues commises par lui à Washington lors d'une trop impétueuse intervention qui souleva le scandale du War Departement; le souci d'être toujours à la première place qui procurait triomphe et acclamations; le goût du spectacle et de la parade militaires qui eurent attiré sur lui les regards des bureaux de Washington poussèrent Custer à agir le premier, malgré les ordres formels de son supérieur, le Général Terry, responsable d'un plan de bataille assuré du succès. Et les 700 hommes du 7[e] de Cavalerie succombèrent devant la fougue hystérique des 2.000 Indiens de Sitting Bull. Le vieux chef indien eut à se défendre, dix ans plus tard (1) contre la rancœur tenace de l'opinion publique qui l'accusait d'être le meurtrier de Custer :

« *Je n'ai pas tué Custer. Lui et ses soldats vinrent pour nous détruire. Nous nous défendîmes mais personne ne connaît le meurtrier de votre*

---

(1) Sitting Bull sollicité en 1885 par Bill Cody pour paraître dans son fameux cirque « Buffalo Bill's Wild West Show », accepta. Devant l'hostilité du public, il préféra partir et fit cette déclaration à Cody rapportée par Shanon Garst dans son « Buffalo Bill ».

chef. C'était un homme brave et admiré de nos guerriers. Nous luttâmes pour nos terres et nos vies. Maintenant c'est du passé. Nous attendons la mort. »

Ainsi naquit la Geste de G.-A. Custer, le Roland américain du siècle dernier. Avons-nous, dans ce cas particulier, un exemple de Western où l'héroïsme n'est que celui d'un scénariste bien intentionné et docile à une tradition cinématographique ? Le résumé des circonstances réelles qui amenèrent la rencontre illustrée par John Ford devrait interdire de le penser. Frank Nugent, son scénariste, eut en définitive une part minime dans son adaptation à l'écran et nous pouvons considérer *Fort-Apache* comme un type de la Geste Western à l'état pur. Le fait se suffisait à lui-même. Signalons cependant quelques légères modifications motivées par les exigences de l'adaptation dont la principale, dans le cas présent, était de condenser en un temps très court le résultat d'une situation complexe où action et étude psychologique furent inséparables. Nous avons dit qu'elle terminait une période de l'histoire intérieure américaine dominée par les problèmes des relations américano-indiennes. Ce dernier aspect, important pour qui cherche dans ce film une valeur de témoignage, a été adroitement inclus dans le scénario. Avant la bataille, le chef indien expose au colonel Thursday, entouré de son état-major, les griefs de sa race contre la politique des Blancs, c'est-à-dire les arguments mêmes qu'exposaient alors le BOSTON POST dont nous avons rapporté un extrait. Qu'ils aient été ceux d'une faible partie de l'opinion publique c'est probable, mais ils furent exprimés et l'opposition qu'ils traduisaient exista réellement. Où est donc la fiction ? Reconnaissons l'exactitude des faits illustrés dont le simple bon sens commande d'oublier très vite l'obligatoire intrigue sentimentale destinée à les « faire passer ».

Que ces films s'inscrivent dans le cycle de la Frontière, individuel ou de la guerre indienne, dans celui de la Guerre de Sécession, le Western



John Carradine et Tyrone Power dans *Jesse James* d'Henry King (1939).

reconstitue patiemment, comme un gigantesque puzzle, l'histoire du Nouveau Monde. L'Amérique contemple ses héros à travers le Western comme nous cherchons les nôtres dans les récits de l'histoire officielle ou ceux de la « petite histoire » ; mais le texte ne peut que les figer dans un passé qui, si caractérisé soit-il, demande à l'imagination du lecteur le secours indispensable à leur « animation ». Du domaine social au domaine militaire. de l'anecdote civile à l'événement qui bouleversa l'opinion publique, des exploits d'un bandit célèbre à ceux d'un capitaine, le passé de l'Ouest américain revit sur les écrans. Chaque région des Etats-Unis connut ses troubles particuliers; leur commune mesure reste la violence parce que beaucoup de gens convoitaient les mêmes richesses et peu furent capables de garder une tête froide aux instants critiques. Venus imposer leur marque à un pays, celui-ci les forma auparavant à son image et les instruisit de leur ligne de conduite; c'est la première excuse des « bad mens », obscurs ou célèbres, que le Western incite à considérer d'un œil indulgent. Ils ne sauraient recevoir leur grâce du seul film et, si le cinéma la leur accorde une nouvelle fois, c'est davantage une confirmation publique devant des millions de spectateurs qu'un acquittement à titre posthume. Jesse James, le brave Jesse, Bill Hickok et Sam Bass connurent de leur vivant la plus flatteuse renommée tandis que Wyatt Earp et G.-A. Custer ne sont que l'incarnation différente d'un même idéal dont la saga américaine, confiante et magnanime, s'emploie à perpétuer le souvenir.

Il faudrait développer cette notion de saga, en expliquer la genèse, revenir vers le folklore et la littérature Westerns afin de donner plus de poids à notre démonstration. Si l'on excepte, comme nous l'avons souligné précédemment, les films de pure fiction dont la seule toile de fond est valable, soyons certains de la réalité de l'événement illustré par les réalisations des maîtres du genre. A ceux qui pensent que « *Le Texas et l'Arizona tels que nous les voyons n'ont jamais existé* », nous recommanderons plus de réflexion dans le jugement et la lecture intensive des



Henry Fonda (à droite) dans *Ox-Bow Incident* de William Wellman (1943).

auteurs de Western Stories. Loin de l'outrance de la fiction, proche d'une réalité trop méconnue, le Western, expression d'une mythologie typiquement américaine dont les héros et les dieux composent mille figures épiques, déroule sur les écrans de l'Univers une nouvelle, gigantesque et vivante Tapisserie de Bayeux.

JEAN-LOUIS RIEUPEYROUT

NOTE.

Cocteau (à propos de *Carmen du Klondyke*, 1915-1916) en 1919 : « Monsieur Ince peut être fier car un pareil spectacle égale dans le souvenir les plus beaux livres du monde ».

Delluc (à propos de *La Conquête de l'Or*) *in* CINÉMAGAZINE, 1924 : « Ce que l'Art cinématographique a produit de plus surprenant... et le mouvement court, court, nous arrache de notre place, et nous fait bondir le cœur. Galopades folles —mais neuves — sur des routes lumineuses, dans des vapeurs lyriques de poussière, dans une précision sauvage et ardente de verdure, de vent, de soleil qui fait crier d'admiration. Thomas Ince est le maître du cinéma. »

Moussinac *in* L'AGE INGRAT DU CINÉMA, p. 35 : « Thomas Ince se révélait comme le premier poète de l'écran. Il y apportait une fougue étonnante, une puissance qui y exaltait dans la minutie et un lyrisme qui emportait l'enthousiasme... ».

Delluc *in* CINÉMAGAZINE, 1923 : « Je pense que *Rio Jim* est la première figure campée par le Cinéma : c'est le premier type et sa vie, le premier thème réellement cinégraphique déjà classique, l'aventure de l'aventurier qui cherche fortune au Nevada ou dans les Montagnes Rocheusses, qui arrête la diligence, pille la poste, violente le dancing, brûle la maison du pasteur et épouse la fille du sheriff : voici un thème établi, si établi que vous le jugerez banal désormais. Mais on en a pas trouvé d'autre encore aussi net et aussi attachant ».

Bonneau *in* CINÉMAGAZINE, 1926 : « William Hart peut compter parmi les plus grandes figures que l'écran ait vu défiler jusqu'ici ».



John Ford : *My Darling Clementine* (1946), Cathy Down et Henry Fonda ouvrent le bal sur le plancher neuf de la future église.

CHRISTIAN BÉRARD
parle de la couleur

par

Pierre Michaut

Le second anniversaire, en ce mois de février, de la mort de Christian Bérard justifierait, s'il en était besoin, la publication d'une interview, qu'il nous avait donnée peu de temps avant sa mort, sur les problèmes du cinéma en couleurs.

Christian Bérard nous rappelait d'abord ses contacts difficiles avec le cinéma français. Pour lui, comme pour ses confrères peintres et décorateurs de théâtres les plus éminents, les studios étaient territoires interdits : l'honorable corporation des architectes-décorateurs de films entendait s'en réserver l'exclusivité et tenait à l'écart, avec vigilance, tous les peintres, considérés « incapables de construire ». Christian Bérard nous rappelait l'affaire du *Lit à Colonnes* pour lequel Roland Tual, après avoir organisé un concours de maquettes, avait passé les commandes à M. Gustave Stoskopf, auteur de nombreuses et belles décorations à l'Opéra de Strasbourg, et désigné par le Jury... Mais d'extraordinaires difficultés s'étaient élevées, devant lesquelles il avait fallu « composer », et les projets de M. Stoskopf, finalement, ne connurent l'écran qu'après avoir été « adaptés » par un architecte-décorateur du cinéma.

Cette situation, assez paradoxale, avait été l'exorde de la conversation. Ensemble, maintenant, nous rappelions quelques-uns des ensembles remarquables que Bérard avait réalisés à cette époque pour le théâtre : *Renaud et Armide* et *Sodome et Gomorrhe* au Théâtre Français, *La Symphonie fantastique* et *La VIIe Symphonie* aux Ballets de Basil et de Monte-Carlo, et *Les Forains* pour Roland Petit... Mais, pour ce qui concerne le cinéma, il avait fallu l'extraordinaire ténacité de Jean Cocteau pour imposer Bérard sur le plateau lorsqu'il tourna *La Belle et la Bête;* et ce film fut, en fait, la première contribution de Christian Bérard au cinéma français (1946).

Bérard fut, positivement, aux côtés de Jean Cocteau le créateur du film. La « construction » sur le studio, confiée d'abord à Moulaert, avait été reprise presque aussitôt par Carré. Christian Bérard suivit de très près le travail sur le plateau, discutant avec Cocteau les détails de la mise en scène et les modifications de couleurs, de perspectives, de proportions à apporter au décor; et cette mise au point se traduisait par des croquis ou des gouaches rapides, simples notations, que Carré « réalisait ». Et de même avec les costumes, dont Christian Bérard révisa l'exécution, retaillant, retouchant, chiffonnant, ici et là, comme il savait le faire merveilleusement. Il fut bien étonné d'apprendre



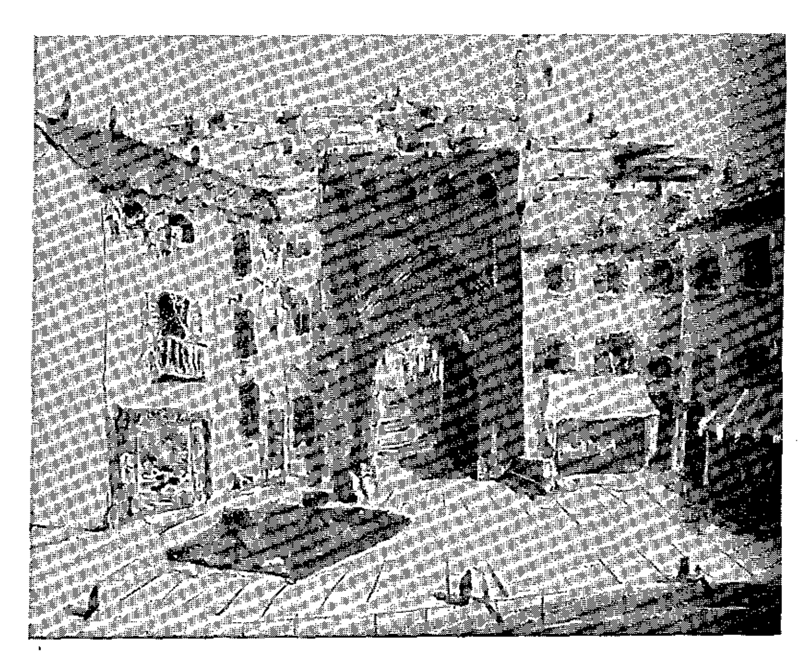
Christian Bérard : projet de décor pour *Juliette ou la Clef des Songes.*

— et Jean Cocteau dut le lui confirmer — que pour les deuxièmes plans, il ne pouvait être question de faire exécuter des costumes particuliers; il fallut se contenter de « costumes classiques » de studio. Il ne se tint pas pour battu, et on le vit s'acharnant sur chacun, décousant et transformant robes et pourpoints !

⁂

Cependant il y avait déjà eu des « contacts » : Christian Bérard nous avait rappelé qu'il avait entrepris, en 1942, l'étude de *Juliette ou la Clef des songes* avec Marcel Carné. Le film devait être réalisé, bien entendu, en noir et blanc. Bérard esquissa la moitié environ des maquettes, notamment la place du petit port (le film, comme la pièce, avait pour cadre un petit port et non pas le village provençal de Peillon qui fut choisi depuis), ainsi que la clairière du rendez-vous forestier, avec un ravissant temple de l'amour. Wakhévitch s'apprêtait à « réaliser » ces projets quand le film fut interrompu.

En 1948, Bérard commença également la préparation d'*Eurydice* que devait tourner Marcel Carné pour l'Universalia de Rome, d'après la pièce d'Anouilh, qui eut subi d'importantes transformations — fût-ce pour masquer certaine inclination pour le suicide, qui est une des marques du génie du dramaturge. Ces transformations furent l'objet d'une patiente et minutieuse étude qui se prolongea sept mois durant, à travers toute l'Italie, à Rome, à Naples, à Capri et ailleurs, où Jacques Viot, puis Georges Neveux, vinrent assister Jean Ferry et Carné... Finalement l'Universalia renonça au projet. Cependant Christian Bérard avait établi un projet de décor pour l'entrée des danseurs; et Georges Wakhévitch avait préparé le dossier presque complet de la décoration du film.



Christian Bérard : projet de décor pour *Juliette ou la Clef des Songes.*

Pour *L'Aigle à deux têtes* (1948), Bérard établit tous les croquis des décors et des costumes, que réalisa ensuite Wakhévitch. Sur le plateau, constamment auprès de Jean Cocteau, on le voyait traduire dans le domaine plastique les indications ou les intentions de Cocteau — dessinant aussi vite et aussi adroitement des deux mains... — La veille du début du « tournage », il était venu visiter l'installation du décor, révisant tout le dispositif, modifiant un arrangement, déplaçant des objets. L'énervement des témoins de cette scène se changea bientôt en admiration pour l'extraordinaire sûreté de ses retouches, qui aboutissaient à une création d'ambiance très expressive et originale.

Et de même pour *Les Parents terribles* (1948) ; c'est à lui, par exemple, qu'on doit le détail de la porte battante de l'armoire, que chacun repousse en passant, et qui se rouvre aussitôt : éloquent symbole de désordre matériel et moral; une lampe gênait Cocteau pendant le travail : Christian Bérard la couvrit d'une mousseline qui transforma cet accessoire « négatif » en un élément d'expression précieux.

Sa réputation de fantaisie, de nonchalance, voire de bizarrerie, cédait devant le sérieux, la méthode et l'application de son travail. Nul détail n'était indigne de ses soins; il se dépensait pour la plus petite chose, pour un détail en apparence terre-à-terre que d'autres eussent négligé. Il avait le sens de l'efficace : alors que beaucoup encombrent leurs préparations (maquettes, aussi bien que découpage, dialogues ou partition) d'éléments ou de détails qui ne peuvent « venir à l'écran » et qu'on doit retrancher au fur et à mesure, lui, au contraire, « voyait juste » : il savait discerner et conserver l'essentiel. Bien

loin, enfin, de « travailler dans le génie », il se contentait de peu, de ce qu'il avait à sa disposition, s'enfermant dans le devis prévu, ennemi du gaspillage et, comme tous les grands artistes, apportant beaucoup de lui-même.

*
* *

Auparavant, Christian Bérard avait préparé, durant tout un été, avec Sir Alexandre Korda — plus libre en Angleterre pour le choix de ses collaborateurs artistiques que les producteurs français — avec la vedette Merle Oberon, une *Manon Lescaut*, en couleurs, que la guerre avait fait ajourner. Des Etats-Unis on lui avait demandé une décoration pour le film *Goldwyn Follies* (en Technicolor) qui comprenait deux ballets réglés par Georges Balanchine, ami de Bérard.

Dès 1945, Korda avait repris des conversations; pendant plusieurs semaines Bérard avait travaillé avec Gabriel Pascal en vue d'une *Jeanne d'Arc* qu'il était question de tourner à Londres, en Technicolor.

— « La couleur, en effet, nous disait Christian Bérard, rendra l'intervention du peintre presque absolument nécessaire. Dans ce domaine on ne pourra guère se passer de son *sens de la couleur*. Lui seul pourra rendre la cohésion à l'ensemble décoratif, c'est-à-dire concevoir les costumes et le décor en fonction d'une harmonie recomposée.

« Mais surtout, poursuivait-il, l'apport du peintre, son rôle essentiel au cinéma devrait être un *apport d'idées*. Un film est généralement un récit : mais c'est aussi, et surtout, *un spectacle*. Il ne faudrait pas limiter le rôle de peintre à une simple décoration, le réduire à dresser un fond derrière les acteurs. Au lieu de se borner à *un travail de praticien*, le peintre doit être appelé à prendre une part active dans ce travail de collaboration qu'est la composition et la réalisation du film. On sait de quelle façon le Ballet s'est renouvelé et enrichi en faisant collaborer intimement le peintre et le musicien avec le chorégraphe. Le cinéma devrait avoir l'ambition d'un enrichissement de même valeur ».

Ainsi, nous rappelait-il encore, pendant la préparation de *La Belle et la Bête*, Christian Bérard avait amené Jean Cocteau à modifier certains aspects de son film selon ses propres idées de peintre. Comme il s'agissait d'un conte de fées, il fallait s'évader du réalisme, et ainsi l'idée décorative l'emporta sur le décor proprement dit. Cependant plusieurs idées n'ont pas pu être réalisées : par exemple, à un certain moment, on poussait une porte, mais au lieu d'ouvrir sur une autre chambre, elle découvrait le plein ciel... Ainsi, le rôle du peintre ne devrait pas se limiter à dessiner une corniche ou un panneau en trompe l'œil !

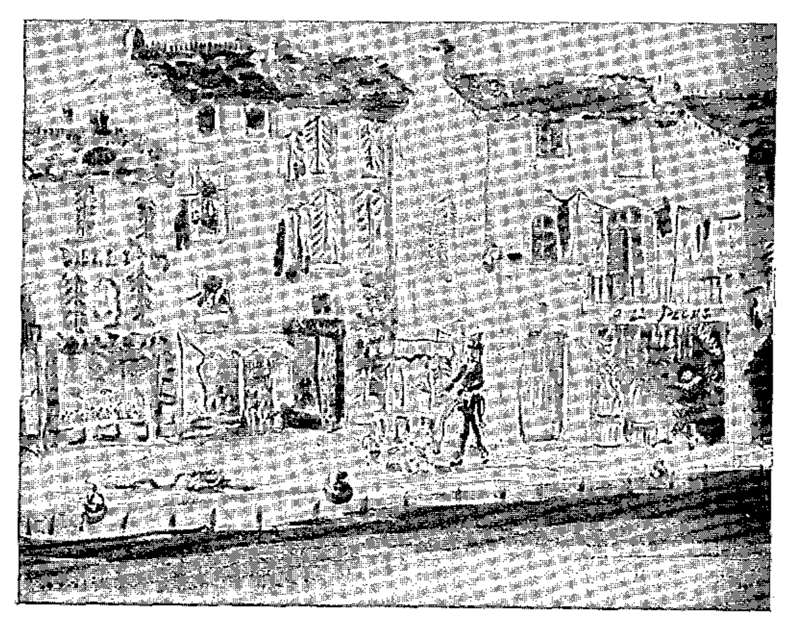
— « A l'écran on a trouvé jusqu'ici, surtout, disait encore Christian Bérard, de très belles compositions d'atmosphère; et c'est une des supériorités reconnues partout au cinéma français. Meerson, qui était un poète, en avait le génie...; sa composition pour *Sous les Toits de Paris* reste mémorable et avait été pleinement digne de l'inspiration de René Clair. Il avait, à un point élevé, le sens de la poésie. La foire foraine du *Quai des Brumes* avait été également une réussite extraordinaire. Et dans *Les Enfants du Paradis* de Carné, la

première apparition de Jean-Louis Barrault était, par la valeur du costume et celle du maquillage, une œuvre de peintre, « *un Daumier traité dans le vivant...* ». *Caligari*, autrefois, fut une superbe réalisation de décor dramatique. » Christian Bérard nous parlait aussi de la réussite décorative d'*Autant en emporte le Vent* et « du rôle tenu par l'escalier » — il venait de voir à Londres ce film, encore inédit à Paris.

— « Le théâtre et le cinéma, d'ailleurs, semblent, poursuivait-il, se préparer à accentuer leurs rapprochements. » Orson Welles, disait-il encore, entre autres innovations sensationnelles qui avaient bouleversé les saintes routines d'Hollywood, lorsqu'il préparait et réalisait son fameux *Citizen Kane,* avait imposé une intégrale unité de conception, réglant non seulement la mise en scène, mais aussi la composition visuelle totale : cette révolution, qui ne contribua pas peu à refermer sur lui les exclusives hollywoodiennes, reste, à cette période de son développement de créateur, son apport personnel sans doute le plus important. « Qu'on songe, disait en terminant Christian Bérard, à ce qu'auront apporté au Théâtre les Picasso, André Derain, Raoul Dufy, Brianchon, Cassandre — (ajoutons, bien entendu, Christian Bérard lui-même) et hier encore Balthus et Clavé — il y a là un enrichissement, une voie d'avenir. »

Et, pour finir, revenant sur l'exclusive qui mesurait (ou refusait) aux peintres leur place au studio, et faisant allusion aux offres qui lui venaient d'Angleterre et des Etats-Unis, Christian Bérard nous disait : « Il serait dommage que l'étranger nous devance en nous empruntant nos propres richesses. »

Pierre Michaut



Christian Bérard : projet de décor pour *Juliette ou la Clef des Songes.*

Sur une première expérience à LA TÉLÉVISION



par

Claude Vermorel

Je ne prétends apporter ici que la contribution d'une seule expérience à ceux qui s'interrogent sur ce langage en devenir.

La direction de la Télévision nationale m'a demandé de mettre en scène ma pièce *Jeanne avec nous* pour le petit écran. J'aurais pû me contenter de ce que, dans l'insuffisance des moyens, du temps, et de la réflexion, on fait d'habitude, de faire jouer les comédiens à peu près comme au théâtre devant deux caméras enregistreuses.

J'ai pris un peu plus de peine. J'ai fréquenté les studios, interrogé les techciens, j'ai osé demander à la fois tout ce qu'on obtenait par exception, j'ai essayé, imaginé, préparé, raturé sur le papier, je n'ai rien inventé, ceci n'était pas mon but; je crois avoir utilisé, « à plein emploi », pendant une heure trois quarts les techniques, les progrès, le matériel *actuellement* — c'est-à-dire imparfaitement — mis au point par des efforts communs qui n'ont pas quatre ans d'âge.

Cette réalisation n'était pas enregistrée; il n'en reste donc rien, qu'un souvenir pour quelques milliers de spectateurs, la preuve que le risque paie, la

Ci-dessus : Claire Maffei dans *Jeanne avec nous* de Claude Vermorel.

mise au point valable pour des confrères de ce que peut être dès maintenant la « télévision d'une pièce », et pour moi-même l'essai dans des conditions trop difficiles pour qu'elles aient pu vraiment s'éprouver, d'un certain nombre d'idées qui me paraissent bonnes pour la Télévision.

Ou plutôt pour *les* Télévisions.

Dans dix ou vingt ans j'espère bien qu'il n'y aura de commun entre elles que le poste récepteur. Et que la projection d'un film à la fois sur grand et petit écran, la réalisation spéciale d'un téléfilm, la présentation d'un spectacle en cours sur une scène, la chasse aux images de la rue, la mise en scène directe ou enregistrée d'un ouvrage dramatique auront leurs lois, leurs conventions et leurs techniques propres.

Celui qui croit que la télévision tuera le cinéma ou les autres formes de spectacle me paraît aussi peu clairvoyant que ceux qui assuraient que le cinéma liquiderait le théâtre et que le public de la radio déserterait les salles de concert. Les hommes ont besoin de se distraire ou de s'émouvoir en commun.

Mais celui qui ne voit pas quelle révolution, quels rapports nouveaux la télévision va établir dans toutes les formes du spectacle actuelles ou imprévues est plus aveugle encore. Et le créateur qui ne songe pas à ce proche futur où il faudra parler non seulement à des milliers de foules mais à des millions d'*individus*, est bien peu soucieux de son propre avenir.

Il est donné une chance à la télévision française, qui techniquement (1) est paraît-il la meilleure, c'est pendant deux ou trois ans encore, de n'avoir ni grand public, ni commanditaires pressés à satisfaire. Ni crédits : certains de ses animateurs vont jusqu'à s'en féliciter; la pauvreté, disent-ils, excite l'ingéniosité, les difficultés créent parfois des hasards heureux.

Mais il est un minimum de moyens sans lesquels toute mise au point, toute recherche est trop difficile; il est une accumulation de difficultés inutiles qui décourage le talent et l'effort. Je préfèrerais personnellement, si excitantes que soient les acrobaties sans filet, travailler à l'avenir *avec* et non pas *contre* une organisation. J'admire que les travailleurs de la télévision puissent s'accommoder de cette bohème technique (et de salaires dérisoires). Il y a certes rue Cognacq-Jay comme dans toute industrie naissante, des amateurs, des fantaisistes, des fatigués d'avance. Il y a aussi des passionnés, des chercheurs, d'excellents travailleurs, un personnel de plateau habitué de faire du miracle une prouesse hebdomadaire. Faute d'argent, l'administration est souvent obligée de dire non à leurs initiatives et de leur refuser le nécessaire.

L'immeuble a peut-être été conçu pour être un laboratoire entouré de bureaux. Il ne peut pas être un centre de productions importantes. Tant que la télévision ne disposera pas d'un budget suffisant, d'un complexe de studios comme celui des Buttes Chaumont par exemple, dont elle projette l'achat, elle se condamne à certaines routines de travail, elle se ferme à des réalisations ambitieuses qui reculeront devant l'accumulation journalière des difficultés.

Qu'on ne tienne donc ce qui va suivre que comme un ensemble de réflexions limitées et datées. Sur la télévision « en direct » d'une pièce.

---

(1) Je parle évidemment de la réception non des productions.

Jeanne avec nous m'a paru pouvoir être une bonne matière de *théâtre télévisable*. Un visage de femme qu'on accuse et qui souffre, un cercle d'autres visages autour d'elle et la dominant; une chapelle, une prison. C'est-à-dire sur le plan technique, la possibilité naturelle de vues en plongée et contre-plongée, de gros plans fréquents, de contrastes de lumière, prétextes que n'offre pas toute pièce de théâtre. Picturalement, les problèmes qui ont pu se poser à Dreyer pour son *Procès de Jeanne d'Arc,* avec deux différences plus que majeures : il ne s'agissait ni d'un film, ni d'un art muet; il s'agissait de réaliser sans interruption ni ratures *deux ou trois cents images mouvantes tandis que jouaient les acteurs.*

Pratiquement il m'était donné à l'origine du projet une dizaine de répétitions pour le texte et les places, une dizaine d'heures pour la répétition devant les caméras. Ai-je besoin de répéter ce que chacun sait rue Cognacq-Jay : aucun travail sérieux n'est possible dans un temps aussi réduit. On commence à répéter une pièce au moins un mois avant ses représentations. Un acteur a besoin d'un minimum de jours non seulement pour apprendre son rôle, mais pour entrer dans son personnage. A plus forte raison pour noter sans faute des dizaines de mouvements prévus pour des cadres précis. Les dirigeants de la radio qui ont réglé les premières habitudes du travail ont sans doute oublié que l'acteur devant le micro n'a pas à apprendre de texte ni à songer à des places ou à des appareils.

Exceptionnellement, j'ai pu obtenir une dizaine de répétitions supplémentaires; plusieurs acteurs avaient joué déjà la pièce; je pouvais *sur le papier* régler assez facilement la mise en scène d'une œuvre que je connais par cœur et que j'ai vu jouer des dizaines de fois. Mais j'imagine un réalisateur qui essaie de se colleter avec une œuvre dramatique en dix séances. Le premier problème de la télévision c'est la préparation... *Il y a deux mois il n'y avait pas de salle de répétition.* Il en existe une, une estrade dans une salle d'audition aménagée pour la radio. Quels que soient les futurs studios de la télévision, que leurs constructeurs songent qu'on diminuera de moitié le prix de revient des émissions en aménageant *deux salles de répétitions pour un plateau de prises de vues;* salles avec meubles, accessoires, tracé du décor sur le sol, praticables et caméras factices qui permettent d'éprouver les cadrages incertains.

Un seul décorateur doit faire face à cinq ou six commandes hebdomadaires et son service prévoir d'une nuit à l'autre le montage et le démontage. Nous représentions le meilleur des cas, le travail le moins improvisé; c'est-à-dire que pour une émission passant le lundi, j'ai vu huit jours avant le décor en plan, cinq jours avant une des maquettes, l'autre la veille de la construction, que le dimanche les acteurs ont commencé à répéter pour les caméras dans un décor inachevé, que le chef-opérateur Lemare a réglé ses lumières tandis qu'on achevait de peindre. Lorsqu'en *onze heures* il faut régler, si précis qu'ils soient sur le papier, les mouvements de *deux appareils l'un sur grue, l'autre sur chariot,* pour 1 h. 45 de spectacle, il reste peu de temps pour fignoler décor, accessoires et costumes. C'est pourtant ce qu'il faut faire, avec des collaborateurs dévoués mais démunis. Autre suggestion à l'adresse des futurs organisateurs : *Faire étudier par les réalisateurs des listes d'accessoires, de premiers plans, de détails de costumes qui doivent être en stock sur place.* Avec deux bandes d'étoffe, j'ai transformé un uniforme d'officier en silhouette plus moyennageuse, avec une seule, à peine épinglée, caché des boutons trop actuels. Le petit écran permet

de simplifier le costume à ses lignes. Des détails qui choqueraient sur une scène ou sur la toile blanche passent inaperçus. Des vêtements exacts et compliqués très beaux grandeur nature font en réduction un fouillis sans intérêt.

Sur une seule expérience portant sur deux décors, je ne peux dire que ce qui m'a paru bon et moins bon. Je ne suis pas sûr par exemple que les grandes surfaces nues conviennent à la télévision. L'œil veut s'accrocher à des détails. Les plans rapprochés n'ont pas besoin de fond, mais le même angle du décor sert aux ensembles et aux panoramiques comme aux plans rapprochés. De la répétition à l'émission, après avoir vu l'image j'ai fait dessiner des pierres sur un mur nu, accrocher une grande croix sur un espace vide; si le temps n'avait manqué — ou la préparation — j'aurais demandé des meubles aux formes moins schématiques, et des valeurs plus contrastées que soulignées.

Ce qui me paraît excellent pour la télévision — je le supposais et je l'ai vérifié — c'est au premier plan l'accessoire, l'ombre portée, la découpure ou le dessin où s'inscrit l'acteur. Toujours pour la même raison : le petit écran simplifié, le fouilli d'une photo, les détails de la vue cinématographique disparaissent ou se neutralisent. Ce qui serait riche sur grand écran devient, sur le petit, brouillé ou plat. *L'image télévisée est une perpétuelle construction.* La belle image n'est pas un hasard, c'est une volonté de rapports simples. Beaucoup de recherches des années 1920-28 abandonnées vont se réemployer; le détail symbolique, le gros plan « parlant », les enchaînements expressifs, les déformations d'images, en un mot le choix artistique, l'isolement calculé du geste et de l'accessoire en vue d'un effet. Un décor de talent ce ne sera pas un complexe de murs et de surfaces,mais un complexe d'idées. Il me semble que la prison de Jeanne, pour les téléspectateurs, ce fut avant tout ce jeu, cette ombre, ce rappel, cette interposition obsédante de la grille entre eux et les visages des acteurs.

Quel que soit le nombre des décors et les allées et venues des personnages, le metteur en scène de télévision — en France — dispose de deux caméras seulement. Pour multiplier les angles, j'avais besoin d'une grue. Mais lorsqu'une caméra a été fixée sur la grue on ne peut plus l'enlever en cours d'émission. Et le chariot de cette grue, conçue pour le cinéma — c'est-à-dire pour quelques plans seulement, est très lourd et très encombrant; il ne peut se mouvoir qu'hors antenne. Si on le pousse dans un décor exigu l'autre camera ne peut venir y prendre le relais. Je laisse deviner la commodité du réglage des plans pendant des répétitions-éclair, et la présence d'esprit requise des cameramen qui doivent après *une seule répétition* se souvenir le lendemain sur un simple rappel au casque d'une cinquantaine de ces déplacements. Il est possible d'ailleurs que quelque chose de ce sentiment perpétuel d'une catastrophe sans cesse repoussée, de cette tension de tout le plateau vers une difficile réussite, passe sur l'antenne et soit un des éléments de la légère hypnose que subit le spectateur devant le téléthéâtre.

Un fragment de découpage fera mieux comprendre. L'entrée de l'accusée :

« Le bras de la grue vient en position D, le I cadrant de profil Lemaître et Cauchon, en premier plan, légèrement surplombés.	LEMAITRE Passons sur les cheveux, nous allons

bien les voir. Mais que dit-elle, que fait-elle ?

Cauchon se tourne vers lui.

CAUCHON

Elle a commencé de comprendre que le moment n'est plus aux comédies. Je ne l'ai pas vue si batailleuse, Courcelles, ni si docile. Plutôt déprimée, docile; une marionnette dont les fils sont coupés. Ce sera vite fait.

Le bras a légèrement reculé pour piquer sur l'huissier qui se cadre en se levant de sa table.

MASSIEU

Vous la trouvez si soumise, Président. Moi qui la visite tous les jours, tous les jours elle recommence à me catéchiser. Et elle s'excite et elle tient tête.

La II sur le procureur, en légère contreplongée. Il se lève à son pupitre.

ESTIVET

Mais parfaitement. Je ne comprends pas ce tribunal qui s'ingénie à blanchir d'avance une énergumène, une sorcière.

La I a tourné hors antenne pour avoir Cauchon et Lemaître de face.

LEMAÎTRE

Président, je pense que le mieux...

CAUCHON (à l'huissier)

L'accusée est ici ? Qu'on l'amène.

Le bras de la grue surplombant Massieu l'accompagne le long du banc des juges. Lorsqu'ils sont cadrés et que l'on risque de cadrer l'autre appareil, on vient sur eux, Massieu sort du champ. Tous les regards se tournent vers l'entrée.

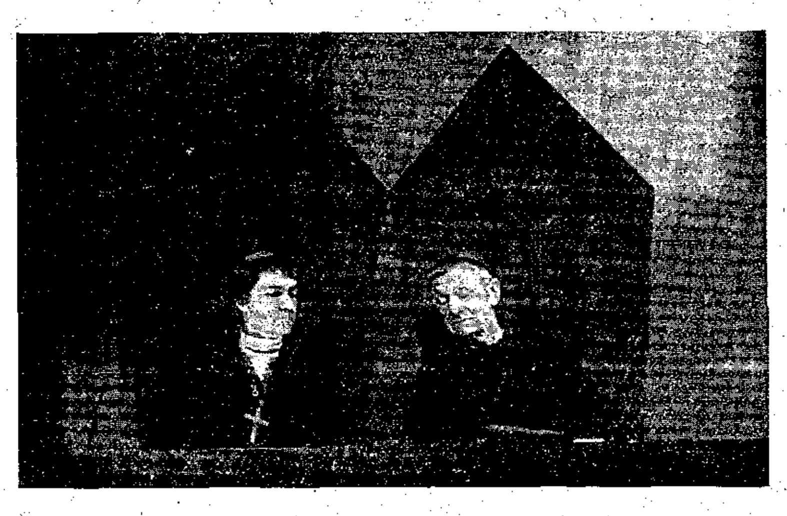
La II est allée se placer hors tribunal entre les deux piliers en plan rapproché, sur les pieds de Jeanne, encadrés par les bottes des gardes. Recul dès que Jeanne avance, lentement. Arrêt près de l'orgue. Panoramique lent des pieds au visage. C'est la première fois qu'on la voit ».

Au cinéma ce serait tout simple. Quatre plans successifs : trois ou quatre heures. À la télévision, il faut répéter cinq ou six plans à la suite et compter avec les champs limités les angles impossibles, le micro en place en permanence, le temps pour la caméra hors antenne de se déplacer, pour l'acteur de courir dans le contre-champ, etc... Un quart d'heure pour régler tous ces problèmes prévus ou imprévus. Un quart d'heure pour le tout, pour six plans. Une seconde répétition de la séquence si on n'est pas trop pressé. On passe à la suite. Et tout doit marcher le lendemain à 21 h. 30, toutes séquences enchaînées.

Je m'aperçois que je pourrais bavarder longtemps encore et la place me manque. Je n'ai esquissé, chemin faisant, que les problèmes qui se posent à la transmission d'une pièce. Et aujourd'hui. Il y en a bien d'autres, qu'on aborde à peine. Ce que doit être un découpage. Ce que sera ce technicien des manettes, spécialiste encore à former, auxiliaire du réalisateur, équivalent du monteur de films, mais qui le fait pendant le tournage et dont la spécialisation libérera le metteur en scène d'un souci qui doit rester mécanique. Ce que doit être le jeu même de l'acteur. Et ce que sera la publicité d'une pièce en cours dont on passera des scènes choisies sur le petit écran lorsque le nombre des postes sera suffisant pour allécher les directeurs. Et ce que sera le théâtre lui-même : conçu à la fois pour la scène et l'écran, ou au contraire différencié dans sa technique et ses moyens selon que l'auteur songera à la scène à l'italienne, à cette estrade devant six cents paires d'yeux, ou à cette identification d'un seul regard à la mobile caméra qui accompagne, qui oppose les acteurs, choisit, définit, circonscrit dans le jeu et l'action, au moment optimum, ce qui doit être vu et entendu, et qui libèrera cette action et ce jeu, du cadre séculaire des trois murs et d'un seul angle de vision.

Et ce que doit être le téléfilm. Mais pour me risquer à en parler, j'attendrai d'en avoir fait un.

Claude Vermorel



Claude Vermorel : *Jeanne avec nous.*

Un Cinéma enfin PARLANT

par

Jean-Louis Tallenay

Il fut un temps où les festivals de cinéma triomphaient de Babel. Le meilleur juge de la qualité des films était celui qui n'en comprenait aucun. Je veux dire qui ne comprenait aucune langue. Il était sûr ainsi de ne pas oublier le sacro-saint principe de la spécificité cinématographique.

Seules les images sont spécifiques au cinéma. Tout le reste — c'est-à-dire la parole — est littérature. Ou pire théâtre filmé, cette honte de l'écran. Les images peuvent être peinture ou eau-forte — de vrais Goya, je vous assure — le cinéma n'en est que meilleur et plus spécifique. Mais ce qu'apportent les mots est impureté. Autant dire clairement qu'il n'est de cinéma que muet. Opinion bien excusable : en faisant parler les films, le progrès de la mécanique a joué un mauvais tour à ceux qui ont eu le mérite de comprendre le cinéma quand il était muet. Ils ont peut-être eu tort de vouloir le définir, c'est-à-dire le limiter. Mais il fallait le défendre du mépris de ceux de l'autre génération (des autres générations) qui connaissaient les caractères spécifiques de chacun des arts et qui avaient défini (c'est-à-dire limité) l'Art, sans faire place dans leur panthéon mental à un temple vide dédié au *deus incognitus* qui peut toujours survenir. Les tenants du muet ont construit un temple au cinéma. Ils ont oublié, eux aussi, d'en prévoir un autre pour *l'autre cinéma* qui peut toujours survenir.

Ceux qui ne connaissent pas le mot spécificité ou qui préfèrent parler comme tout le monde, disent simplement : « Ça, c'est du cinéma ». Mais ils disent de plus en plus souvent : « Ça, ce n'est pas du cinéma. »

DEUX FILMS-ROMANS, DEUX-FILMS-THÉATRE

C'est une phrase qu'on a beaucoup entendue au dernier festival de Venise. Car ce festival marque une date : celle de l'avènement de cet *autre cinéma* qu'est le cinéma parlant. Je veux dire du cinéma qui n'a pas honte d'être parlant, d'utiliser toutes les ressources de la parole. Qui n'a même pas honte d'être littérature, d'être théâtre. Comme le cinéma muet n'avait pas honte — au contraire — d'être peinture (avec Dreyer), mime (avec Charlot) ou ballet (avec René Clair).

Sur le versant romanesque de ce cinéma parlant, *Le Journal d'un curé de campagne* de Robert Bresson et *The River* (*Le Fleuve*) de Jean Renoir ont pour point commun d'emprunter aux romans dont ils sont

tirés un commentaire sans lequel les images perdraient l'essentiel de leur signification et qui rend sans cesse présents dans le film Georges Bernanos ou Rummer Godden.

Sur le versant théâtral, *A Streetcar Named Desire* (*Un tramway nommé Désir*) fut porté à l'écran par Elia Kazan qui en avait assuré la mise en scène au théâtre; *Murder in the Cathedral* (*Meurtre dans la cathédrale*) est sans doute le premier exemple au cinéma d'une pièce en vers. Le premier de ces films se déroule dans un décor unique, le second comporte de longues scènes où un personnage immobile monologue. Les chœurs lyriques de T.S. Eliot furent respectés avec autant de fidélité par Hoellering dans sa mise en scène du *Meurtre*, que dans le *Tramway* le texte des infinis débats entre sœurs qu'avait écrit Tennesse Williams.

Cette « fidélité » du réalisateur à l'égard de l'auteur littéraire dont il s'inspire, André Bazin en analysait récemment les limites et la signification à propos du *Journal* (*La stylistique de Robert Bresson*, CAHIERS DU CINÉMA, N° 3, juin 1951). Aussi bien, n'est-ce pas la fidélité qui nous préoccupe aujourd'hui, les rapports de l'auteur du film avec l'auteur du roman ou de la pièce, mais la nouveauté au cinéma de l'emploi de la parole dans les films que nous avons cités.

Nouveauté profonde qui scandalisa tous ceux qui *savent* ce qu'est *le* cinéma. Il se trouve que, contrairement à l'attente, le jury ne fut pas scandalisé. *Le Journal, The River, A Streetcar* reçurent des prix internationaux à des titres divers et *Murder* un prix du décor qui ressemble à un accessit. Pourtant, on pouvait craindre l'avis d'un jury entièrement italien et, parait-il, non polyglotte : ce sont là des films qu'il ne suffit pas de regarder mais qu'il faut aussi entendre. Révolution plus radicale qu'il ne parait.

PAROLE-RÉFLEXION, PAROLE-EXPLICATION

Sans doute, depuis vingt ans les films parlent. Mais jusqu'à une date récente, les bons films se limitaient à l'usage le plus utilitaire du langage oral : parole-geste, parole-action, parole dont on devine le sens d'un regard. Le bon dialogue de cinéma, selon les règles admises, était celui qui n'utilisait que des phrases étroitement liées au jeu ou à l'action, phrases qui soulignent ou expliquent une mimique, ordres donnés, menaces proférées. Autrement dit, l'emploi des mots au cinéma n'était admis que si les mots étaient inséparables de l'image. Complément utile, parfois nécessaire, mais complément d'un langage d'images qui, comme celui du muet, devait, à la limite, se suffire à soi-même. Il est logique que, dans cette perspective, le test qui permet de reconnaître un bon film soit de le comprendre sans comprendre la langue parlée par les personnages.

L'usage de la parole-geste ou de la parole-action est limité aux seuls besoins utilitaires de la vie. Il en est d'autres. Dans la vie courante, les intervalles entre les actions ne sont pas toujours muets. Un homme qui n'agit pas peut *se parler* (monologue, intérieur ou non) *ou s'expliquer*. Ces deux emplois des mots, nous les appellerons, pour simplifier parole-réflexion et parole-explication.

Voici qu'un jury a donné droit de cité à la parole-réflexion au cinéma en récompensant *Le Journal* et *The River* dont toutes les images sont commentées par la voix du principal personnage qui se souvient, regrette, s'attendrit ou s'indigne. Au cinéma-spectacle dont le domaine se limitait à la représentation de l'action, voici que s'ajoute le cinéma-spectateur qui contemple et juge son propre spectacle. Au cinéma-présent s'ajoute le cinéma-passé (beaucoup plus radicalement que par le retour en arrière, accident du récit, car ces deux films sont *entièrement* au passé). Au cinéma objectif le cinéma à la première personne (1).

Avec *Un tramway* et *Meurtre* la parole-explication cesse d'être une facilitée accordée aux mauvais auteurs de film pour préciser — comme le faisaient les inter-titres du muet — ce qu'on n'a pas le temps ou le talent de faire comprendre par l'image. Le dialogue fait cavalier seul. Il décolle de l'image qui joue souvent le rôle d'un commentaire visuel — d'un commentaire indispensable mais indépendant, d'un contre-point comme on dit. Mais pas d'une illustration. Le plus grand mérite d'Hoellering dans sa mise en film de *Meurtre* consiste sans doute à ne pas avoir essayé d'illustrer les chœurs lyriques en montrant les arbres dépouillés, les campagnes hallucinées dont parle le texte. Ce sont les récitants que nous voyons sur l'écran. Les feuilles mortes et la terre gelée nous les verrons à d'autres instants, quand l'action le suggèrera. Brillant exemple de vrai contrepoint.

COMPLEXE DE L'ANTI-LITTÉRATURE

Pourquoi fallut-il attendre vingt ans pour que cet emploi des mots trouve sa justification au cinéma ?

La parole-réflexion et la parole-explication fournissent à la littérature sa matière première : le roman d'analyse est fondé sur la première, le théâtre sur la seconde. C'est sans doute la raison principale pour laquelle leur emploi au cinéma a paru suspect. Depuis sa naissance le cinéma s'est trouvé à l'égard de l'écrit dans une posture d'accusé. Aussi longtemps qu'il fut muet il eut à faire la preuve qu'il était art et langage. Depuis qu'il peut parler ses plus fidèles défenseurs veulent le garder de n'être qu'un enregistrement, une transcription de la littérature, c'est-à-dire de l'écrit. Mais, utilisées au cinéma, la parole-réflexion et la parole-explication ne sont pas des emprunts à la littérature, des transcriptions du roman et du théâtre, elles prennent une valeur neuve et originale qui ne doit rien aux conventions des genres littéraires.

La parole-réflexion ou parole-explication sont des éléments de la réalité au même titre que les jeux de la lumière. La littérature les traduit par des mots écrits comme la peinture traduit la lumière par

---

(1) Pour l'analyse des premiers exemples de « première personne sonore » au cinéma, voir Jean-Pierre Chartier : *Les films à la première personne et l'illusion de réalité* dans LA REVUE DU CINÉMA, n° 4 (janvier 1947), où se trouve étudié le rôle de la voix *off* dans *Citizen Kane* et *Brève rencontre*. Mais *Le Journal* et *The River* marquent une nouvelle étape dans la même voie car le commentaire n'y est plus lié à un retour en arrière du récit par images.

des couleurs appliquées sur une toile. En reproduisant ces éléments de la réalité sonore par des mots *parlés*, le cinéma n'emprunte pas plus à l'écrit qu'il n'emprunte à la peinture en reproduisant la lumière avec de la lumière. Littérature et peinture sont des traductions de la réalité sonore et visuelle. Le cinéma reste un moyen d'expression spécifique s'il n'enregistre pas ces traductions, mais reproduit, en les interprétant, les éléments de la réalité qui leur ont servi de modèle.

Autrement dit, il y a autant de différence entre le théâtre filmé et un film qui emploie le monologue ou le dialogue explicatif, qu'entre le film d'Alain Resnais sur Van Gogh, peinture filmée, admirablement d'ailleurs, et un film de Dreyer.

COMPLEXE DE LA BOUGEOTTE

La crainte de voir le film jouer le même rôle à l'égard de la littérature que le disque à l'égard de la musique, est sans doute la raison la plus profonde de la suspicion jetée sur l'emploi au cinéma du monologue et du dialogue explicatif. Ce n'est pourtant pas celle qu'on invoque le plus souvent. On remarque qu'un homme qui réfléchit ou deux personnages qui s'expliquent ne bougent pas. La réflexion et l'explication sont donc des éléments statiques alors que le cinéma est mouvement.

On reconnaît les reproches faits à Bresson parce que son curé semblait trop sédentaire. On prétendra, par le même préjugé, que Jean Renoir n'a pas su distinguer dans *The River* le documentaire du film de fiction. Il s'attarde à montrer un paysage, à décrire une cérémonie indoue (1).

La plus grande partie du public quitta la salle pendant la projection de *Meutre dans la cathédrale*. Ceux qui ne comprenaient pas l'anglais étaient par là même entièrement justifiés. Mais ils furent les premiers à proclamer que ce film n'était pas du cinéma, puisqu'ils n'avaient pas pu le goûter sans comprendre ce qu'on y disait. Certains prétendaient avoir pris un plaisir sans mélange à entendre la pièce au théâtre, mais ne voulaient même pas envisager qu'on puisse faire preuve de la même attention pour écouter un film. Parce que « le vrai cinéma est mouvement ». Quant au *Tramway*, on regrette la lésine du producteur qui s'est contenté d'un seul décor.

On pourrait penser que, depuis le fameux article de Malraux sur le cinéma, paru voilà bientôt dix ans, on avait eu le temps de tirer toutes les conséquences de la remarque profonde selon laquelle l'originalité esthétique essentielle du cinéma « ne réside pas dans le mouvement d'un personnage à l'intérieur d'une image mais dans la succession des plans ». Ajoutons que l'originalité esthétique du film

---

(1) Pour les mêmes raisons qui font s'attarder Balzac à décrire la Touraine dans le *Lys dans la vallée*. Les lecteurs pressés n'ont jamais pu atteindre la seconde moitié du *Lys* qui donne son sens à la première; les spectateurs énervés ne sauront jamais contempler avec Renoir les paysages de l'Inde qui expliquent Harriet — surtout, si, comme à Venise, ces spectateurs ne comprennent pas la langue du commentaire qui donne leur sens aux images.

ne réside pas non plus dans un continuel changement de lieu. Pourtant toutes les adaptations commerciales de pièces de théâtre viennent témoigner que — selon le goût actuel — pour « faire cinéma », il faut et il suffit que l'on change le plus souvent possible de décor et que l'on introduise dans le récit quelques courses et poursuites.

La reproduction du mouvement est le propre de la machine appelée cinématographe. La possibilité de changer sans cesse de lieu une facilité du spectacle appelée film. Sans doute le cinéma est-il le seul moyen d'expression qui puisse ainsi représenter des personnages en mouvement (comme le théâtre) tout en jouissant du don d'ubiquité (comme le roman). Il ne faudrait pas en conclure que plus les acteurs bougent et plus le décor change, plus le film est conforme au génie du cinéma. Autant vaudrait refuser aux peintres l'emploi des teintes neutres ou du camaïeu sous prétexte que l'utilisation de la couleur marque l'originalité de la peinture par rapport aux autres arts. Un cinéma statique au sens physique du mot peut être plus animé que celui qui illustre le goût de la bougeotte et de l'agitation perpétuelle.

CINÉMA PARLANT MAIS VRAI CINÉMA

La spécificité du cinéma ne dépend pas du choix d'objets spécifiques (mouvements des personnages sur l'écran, scénario voyageur) mais de l'utilisation qui est faite de ses moyens d'expression propres.

L'emploi au cinéma de la parole-réflexion et de la parole-explication n'est absolument pas contraire à cette spécificité du langage des images, fondée sur la succession des plans, représentation d'une réalité dé-coupée et re-montée, vue sous des angles divers par un œil tantôt immobile, tantôt mobile. Au contraire. Il faut plus de talent pour bien user de ce langage quand il vient en contrepoint d'une bande sonore qui ne se limite pas au seul emploi de la parole-geste mais comprend aussi tous ceux que nous avons définis. Et la qualité de ce langage permettra de distinguer le théâtre filmé, simple enregistrement, de cet *autre cinéma* que nous essayons de définir.

Le précurseur du genre illustré par *Un tramway nommé Désir*, c'est le Cocteau des *Parents terribles*. Même utilisation dans la mise en film de l'expérience acquise dans la mise en scène théâtrale, du rodage des répliques répétées pendant des mois. Même respect de l'œuvre écrite, conforme à l'affirmation d'allure paradoxale de Bresson à propos du *Journal :* « l'essentiel à sauvegarder pour être fidèle à l'esprit d'une œuvre, c'est la *composition* ». Nous sommes loin des tripatouillages qui sont de règle dans l'adaptation commerciale des pièces et des romans. Mais nous redécouvrons le cinéma, avec *Un Tramway* comme avec *Les Parents terribles,* dans un emploi magistral du langage des images qui ne doit rien à l'optique de la scène et aux conventions du théâtre. Changer la vision était pour Rimbaud l'essence de la poésie; c'est peut-être l'essence de l'Art. Kazan, comme Cocteau, savent user du cinéma pour changer la vision. C'est trop peu de dire qu'ils créent l'atmosphère, ils font surgir des visages et des êtres monstrueux où le théâtre ne prétendait qu'utiliser des « personnages », des porte-voix.

Vivien Leigh, tantôt engluée d'ombre, tantôt auréolée de lumière, son visage pris au piège des jeux de la camera, semble se débattre autant contre la poursuite de mon regard que contre elle-même. La roulotte de Cocteau était un espace spécifiquement cinématographique. Les deux pièces où Blanche échoue, tanière conjugale, fosse aux serpents grouillant de nœuds de vipères, sont réduites par la vision cinématographique aux dimensions d'un tramway aux heures d'affluence, où chaque geste est l'occasion de frôlements douteux ou de heurts douloureux.

L'interprétation cinématographique de *Meurtre dans la cathédrale* est d'un autre ordre. Au texte tantôt épique tantôt lyrique d'Eliot convenait une mise en film qui rappelle souvent celle des *Niebelungen*. Pourquoi ces qualités plastiques qu'on admire chez Fritz Lang cesseraient-elles d'être valables quand elles servent de support à un texte que toute scène de Fritz Lang semble appeler ? L'accord entre la vision et la parole, entre le rythme des mots et celui des images ne comporte pas une fausse note dans le film d'Hoellering. Joint au refus d'illustrer les textes poétiques que nous signalions tout à l'heure (et qui eut abouti à un résultat aussi décevant que l'illustration de *La Rose et le Réséda*), ce bonheur dans le parallélisme constant des images et des mots donne au film une pureté cinématographique qu'on ne peut nier que par préjugé.

Je renverrai à l'article de Bazin déjà cité pour souligner que l'emploi dans *Le Journal* du texte du roman *dit* comme un commentaire, n'empêche pas Bresson de « faire du cinéma ». Non pas du cinéma au sens ordinaire du mot, mais *un autre cinéma*, « un être esthétique nouveau qui est comme le roman multiplié par le cinéma ».

Le film de Renoir est aussi un film commenté. C'est-à-dire un film qui retrouve souvent les secrets du muet. Car dans *The River* comme dans *Le Journal* l'emploi de la parole-réflexion donne à l'auteur une liberté dont ne jouit jamais celui qui s'astreint à n'utiliser que le dialogue synchrone : la liberté de faire décoller le spectacle du texte, de faire jouer aux images et aux mots chacun leur partie comme dans une symphonie, au lieu de s'astreindre à une liaison constante de la bande son et de la bande images réduites ainsi à ne tenir l'une par rapport à l'autre qu'un rôle d'accompagnement. Cette liberté permet dans *The River* l'introduction des éléments les plus extérieurs à l'intrigue mais les plus nécessaires à l'alchimie poétique. Des séquences entières où n'apparaissent aucun des principaux personnages (celles où on a reproché à Renoir de « faire du documentaire » alors que le commentaire leur donne leur signification d'environnement qui *éclaire* les personnages à tous les sens du mot). La séquence muette de la sieste, moment extraordinaire du film et réussite paradoxale selon les préjugés du cinéma-action, du cinéma-agitation et du cinéma synchrone, puisqu'on nous y montre successivement tous les personnages inactifs, immobiles et silencieux : ils dorment. Mais dans la perspective d'un cinéma qui s'est libéré du complexe de l'anti-littérature et de celui de la bougeotte, on peut montrer des personnages qui dorment. Si l'on sait voir comme Jean Renoir et photographier en couleurs comme Claude

Renoir, une telle séquence, justifiée par l'incantation d'un commentaire qui l'introduit, permet au cinéma d'atteindre à une qualité poétique comparable à celle des écrits de Rosamond Lehman et de Katherine Mansfield.

Il n'est pas de commencement absolu. De même que *Les Parents terribles* annonce *Un tramway nommé Désir*, *Les Dernières vacances* de Roger Leenhardt ouvrait la voie où s'engage Renoir avec *The River*. *Les Dernières vacances* offrent un exemple de cinéma-littérature d'autant plus probant que le film n'est pas tiré d'un roman. C'est un parti-pris esthétique qui caractérise cet *autre cinéma*, non le fait de l'adaptation. Sans changer rien à la conception ou à la composition de son œuvre Roger Leenhardt aurait pu écrire un roman qui se serait appelé *Les Dernières vacances*. Et ce roman eût été un vrai roman alors que la même expérience tentée sur d'autres films n'aurait produit que des romans-feuilletons. L'analogie de sujet entre *The River* et *Les Dernières vacances* n'est pas ce qui nous frappe le plus. C'est l'analogie du traitement, l'importance donnée — comme dans un bon roman — à l'environnement, la démarche poétique (et non dialectique) par laquelle sont révélés (et non analysés) les caractères. Vous souvenez-vous du paysage bucolique et provençal qui apparaît de manière insolite aussitôt après la gifle que sa mère donne au jeune garçon des *Dernières vacances* ?

DISTINCTIONS NÉCESSAIRES

Il n'est pas inutile de signaler en terminant que les quatre films que nous avons sans cesse rapprochés n'ont à peu près aucun point commun. Aucune communauté d'inspiration, de sujet ou de style. C'est par contraste avec la définition actuellement admise qu'ils témoignent d'une autre conception du cinéma.

De deux autres conceptions. Car le cinéma-théâtre et le cinéma-littérature, s'ils sont l'un et l'autre la preuve que le cinéma cesse d'avoir honte d'être parlant, font de la parole dans le film un usage radicalement opposé.

Les distinctions nécessaires viendront d'elles-mêmes. En attendant, quand on écrase un film sous le mot de théâtre, nous proclamons : *Pagnol avait raison*. En théorie, du moins. Car le plus contestable dans ses films, ce n'est pas l'emploi des mots mais parfois celui de la caméra. Et pour la même raison nous n'admirons pas les films de Sacha Guitry.

Quand on accuse un film de n'être que littérature, nous répétons *A bas Ford, vive Wyler*; mais en notant que le mot de Leenhardt n'est, de son propre aveu, qu'un cri de guerre et que nous ne prêchons pas l'exclusion qu'il suggère.

L'autre cinéma ne remplacera pas l'ancien. *Le Journal d'un curé de campagne* n'efface pas *Big Carnival*. La réussite de Billy Wilder témoigne de la vitalité d'un cinéma où la parole n'est qu'un complément de l'image. Mais il existe désormais un nouveau cinéma parlant où les mots jouent seuls la partie et ce nouveau cinéma se développera parallèlement à l'ancien.

JEAN-LOUIS TALLENAY

ANNÉES D'APPRENTISSAGE

de

RENÉ CLAIR

par

Roger Régent et Georges Charensol



René Clair, jeune premier, courtise Sandra Milowanoff dans *Parisette* de Louis Feuillade (1920).

Son frère et son père sont revenus de la guerre. Sa mère abandonne le magasin de la rue des Halles qui ne tarde pas à devenir une importante maison de commerce. La vie familiale reprend son cours non plus dans les vieux quartiers de Paris mais aux Champs-Élysées, au n° 35 de la rue Marbeuf, où René vivra avec ses parents durant plus de dix ans, jusqu'à son mariage.

Le problème de gagner sa vie se pose pour René Chomette. On peut difficilement subsister en écrivant des poèmes et, tout naturellement, il songe au journalisme. Précisément un de ses camarades a déjà une situation alors que tous les autres cherchent leur voie : Jacques Jaujard est rédacteur au journal *L'Œuvre* dont Gustave Téry vient de faire un grand quotidien :

LES IMBÉCILES NE LISENT PAS L'ŒUVRE

proclament des affiches sur tous les murs de Paris. Mais dans la maison de la rue Royale où l'on rencontre Robert de Jouvenel, Jean Piot, La Fouchardière, Henri Béraud, il n'y a pas de place pour un débutant qui souhaite surtout écrire sur le théâtre, sur cette vie parisienne qui le reprend peu à peu. Jaujard le présente à René Bizet, chef de la rubrique des spectacles à *L'Intransigeant.*

Amené par lui au fameux n° 12 de la rue du Croissant, René Chomette est engagé à l'essai comme reporter. Le rédacteur en chef, Fernand Divoire, charge le chef des informations, Gabriel Boissy, de lui apprendre le métier. Pour son premier reportage il va s'informer de la santé d'Edmond Rostand et apporte à temps pour l'édition la nouvelle de sa mort. Présenté à Léon Bailby à la suite de cet exploit, il est engagé définitivement aux appointements mensuels de 250 francs.

L'Intransigeant est le grand journal du soir. C'est l'organe des artistes, des gens de théâtre, des écrivains qui lisent le Courrier des Treize et, dans la salle de rédaction, le jeune Chomette se lie d'amitié avec René Bizet, son parrain dans la maison, avec son inséparable Jean Barreyre — Toto —, avec Jean Pellerin, Boisyvon, les frères Dubard et surtout avec Pierre Cural; trois hommes ont eu sur lui une influence profonde : Jacques Rigaud, surréaliste avant et après la lettre, Maxime François-Poncet, — l'un et l'autre tragiquement disparus, — et Pierre Cural dont il faut regretter qu'il ait gâché les plus beaux dons.

C'est le plus souvent chez Cural, boulevard Rochechouart, que René Chomette s'installe le soir pour fumer et pour écrire. C'est là qu'il met au net ses souvenirs de guerre. Il termine *L'Ile des Monstres* qui paraîtra dans *Le Mercure de France*; il compose des pièces de théâtre; il rédige son grand reportage sur *Verdun quand*, toujours obsédé par son expérience de 1917, il va revoir ces lieux tragiques.

Mais ce qu'il donne le plus souvent à *L'Intran*, ce sont des articles bâclés sur le marbre, car il a le malheur d'être dans un journal qui se fait le matin, lui qui aime se lever tard... Ce qui provoque des drames : mis trois fois à la porte, chaque fois Bizet ou Boissy le repêchent, car sa fantaisie les enchante. Il est à la fois l'enfant terrible et l'enfant gâté de la maison. Bizet qui a décidé de sa carrière de journaliste va pourtant être celui qui l'en tirera puisque, par lui, il connaît Damia.

Pour nous ce nom n'évoque pas seulement la grande « tragédienne de la chanson », mais encore ces beaux soirs de l'Olympia, ce promenoir où se faisait et se défaisait la réputation des chanteuses et des danseuses et qu'Henri Jeanson a évoqué non sans émotion dans *Lady Paname*. Il y eut sans doute plus que de l'amitié entre Damia et le jeune journaliste, il écrivit pour elle une chanson qui ne fut d'ailleurs jamais chantée. Par elle il connut des personnalités du théâtre et du music-hall, entre autres Gaby Bloch et Loïe Fuller.

René Chomette ne s'intéresse alors au cinéma en aucune façon. Il ne le connaît guère que par ce que lui en dit son frère Henri; lui a déjà compris toutes les possibilités de ce nouveau moyen d'expression et refuse, pour s'y consacrer, de devenir le collaborateur de son père. Certes René a déjà fréquenté les salles obscures. Comme tous les écrivains de sa génération il a adoré les films de Charlot et il lui est même arrivé de songer à écrire des scénarios. Je dis bien : écrire, car pour lui tout se ramène à la littérature.

Unique espoir et suprême pensée...

S'il se rend si souvent chez de Max, en sortant de *L'Intran*, c'est qu'on rencontre, aux petits levers de l'illustre tragédien, des écrivains, — comme ce jeune poète qui va publier un éblouissant reportage intitulé précisément *Chez de Max* et dont le nom, Louis Delluc, est encore inconnu; de Max a publié à ses frais le volume de vers qu'il a écrit et ferait volontiers de même pour René Chomette.

Celui-ci était resté aussi en relation avec Lucien Daudet qui lui parlait souvent d'un autre inconnu, Marcel Proust. Abonné, chez Adrienne Monnier, à ce cabinet de lecture de la rue de l'Odéon qui est un des hauts lieux de la vie intellectuelle dans ces tumultueuses années de l'autre après-guerre, il loue un jour ce livre dont Lucien Daudet lui parle sans cesse, qui porte un titre si bizarre, et dont il a rencontré l'auteur un soir chez Mme Alphonse Daudet, *Du côté de chez Swann* :

— Ça m'intéresse mais je ne l'aime pas tellement et, ma lecture achevée, je ne songe pas à acheter le livre.

Pour comprendre toute l'amertume de René Clair quand il raconte cette histoire il faut se souvenir qu'à cette époque l'unique édition de *Swann* était celle publiée à compte d'auteur chez Grasset en 1913. Le bibliophile passionné qu'il est devenu ne se consolera jamais de n'avoir pas conservé, en 1918, ce qui fût devenu une des perles d'une collection de livres qui reste éblouissante malgré le goût très sûr des officiers allemands qui occupèrent son appartement pendant la guerre.

Quelques années après, il remarque sur la table de Fernand Divoire un bouquin dont les dimensions effrayaient ceux qui se chargeaient habituellement des comptes rendus de livres dans *L'Intran* : « Puisque vous avez lu le précédent livre de Proust, lui dit le Ferragus des Treize, prenez donc *A l'ombre des jeunes filles en fleurs.* » Dès lors, et même après avoir quitté *L'Intransigeant*, les comptes rendus des tomes successifs d'*A la recherche du temps perdu* furent tous faits par René Clair.

Donc un jour Damia téléphone à *L'Intran* et demande à René Chomette de venir au studio Gaumont :

— Loïe Fuller va tourner un film, *Le Lys de la vie*, lui dit-elle. Il nous faut un Prince charmant. Vous en avez la minceur, l'élégance, et vous êtes aussi jeune que les petites danseuses qui l'interpréteront...

— Impossible. Je suis et je reste journaliste.

— Mais il n'est pas question que vous quittiez *L'Intran*. Prenez un congé de trois jours. Vous verrez, avec toutes ces girls, ce sera très amusant.

« Les girls me décidèrent, raconte-t-il : c'était la première fois que je mettais les pieds dans un studio. J'y entrais pour trois jours et j'y restais toute ma vie... »



Sandra Milowanoff dans *L'Orpheline*, de Louis Feuillade (1920).

Cela se passe au mois de décembre 1920. Damia l'habille, le maquille. C'est assez drôle. Seulement ça dure trois semaines. Quelle que soit l'indulgence dont on fait preuve à son égard à *L'Intran*, tout de même on lui rappelle que les trois jours sont depuis longtemps écoulés. Il faut réintégrer la salle de rédaction chaque matin et, comme le film n'est toujours pas terminé, aller tourner chaque après-midi chez Gaumont :

— Les danseuses de la troupe m'amusaient, en effet, beaucoup, mais le cinéma pas du tout. Le dernier jour du tournage un comédien, Philippe Richard, s'approche de moi : « Voulez-vous continuer à faire du cinéma ? Une société importante cherche un jeune premier. Vous feriez très bien l'affaire... Trois mille francs par mois ! » J'en gagnais dix fois moins pour un travail beaucoup plus difficile. J'accepte en me disant : « Evidemment c'est déshonorant mais grâce à l'argent que je vais gagner j'aurai ensuite des loisirs pour finir un gros roman qui avait pour sujet une crise mystique. »

...Sujet très autobiographique : à cette époque, le jeune écrivain se trouvait dans une période de trouble profond. Revenu de la guerre très pessimiste, attiré par le surréalisme, son désarroi était si grand qu'il alla voir Henri Massis. Celui-ci lui conseilla de faire une retraite dans un cloître dominicain, en Belgique. Il n'y resta que peu de jours et préféra demander à la création romanesque de le délivrer de ses inquiétudes. Le livre ne fut jamais achevé mais René sortit de cette crise, doté d'une ambition nouvelle et d'une volonté d'ordre qui, depuis, n'a jamais cédé.

C'est dans l'espoir de trouver les moyens matériels de s'exprimer par la littérature qu'il commença à tourner dans *Le Sens de la Mort*, d'après le roman

de Paul Bourget. Protozanoff, le metteur en scène, et la plupart des collaborateurs du film étaient des Russes émigrés en France. Les vedettes en étaient Yanova et André Nox. René Chomette jouait le rôle d'un jeune ingénieur aux prises avec les drames du cœur...

Il avait abandonné sa situation de reporter à *L'Intran* mais il continuait à y travailler « à la pige » et à fréquenter les nombreux amis qu'il avait dans la maison.

Le Sens de la Mort était depuis longtemps achevé mais pas le roman-fleuve, et son auteur n'avait plus un sou. Heureusement, après le triomphe des *Mystères de New-York* et du *Masque aux dents blanches,* « serials » venus d'Amérique, les Français s'étaient mis, à leur tour, à faire des romans-cinémas dont les épisodes se succédaient de semaine en semaine sur les écrans. Les journaux publiaient des adaptations de ces films. A la suite d'Arthur Bernède et de Guy de Téramond, d'autres écrivains s'adonnaient à cette industrie.

Ceux que publiait *L'Intransigeant* avaient pour auteur l'excellent Paul Cartoux, géant rubicond dont la spécialité était d'orner de titres ronflants les articles de la page sportive. Il adaptait alors au fur et à mesure du tournage, *L'Orpheline* que Louis Feuillade confectionnait pour Gaumont. Mais celui-ci au milieu du film, s'aperçut qu'il lui serait impossible d'arriver au douzième épisode de rigueur si un jeune premier ne venait apporter un peu de sentiment dans la dramatique existence de l'infortunée Sandra Milowanoff : « Tu feras très bien l'affaire, dit Cartoux à son jeune camarade. Tu n'as qu'à partir pour Nice. On t'attend. »

On accueille à bras ouverts le jeune premier désiré, surtout Robert Florey qui, modeste régisseur, était bien loin de se douter qu'il retrouverait son jeune premier vingt ans plus tard à Hollywood, alors que l'un et l'autre seraient promus à la dignité de *directors...*

L'Orpheline dans la boîte, Feuillade commence aussitôt un autre ciné-roman, *Parisette,* et renouvelle l'engagement de son interprète. On ne peut pourtant pas dire que le succès du jeune premier soit foudroyant. Il aime à rappeler que son nom ne parut qu'une seule fois dans ces Courriers des lectrices qui déjà fleurissaient dans les revues de cinéma. A *fleur de lys* le rédacteur spécialisé répondait simplement : « L'acteur que vous n'aimez pas s'appelle René Clair. »

— A la longue, raconte celui-ci, je commence pourtant à m'intéresser au cinéma. Je fréquente les salles. Je m'enthousiasme pour les films américains, allemands, suédois de l'époque et je songe à ce qu'on pourrait faire en France. A ce moment je n'aime guère ce que fait Feuillade et il doit le sentir car il amenuise mon rôle de telle sorte que je ne suis que du premier et du dernier épisode. Ainsi j'ai beaucoup de temps pour aller au cinéma et comme ça m'embête toujours autant d'être acteur, je me dit que ce serait peut-être intéressant de se trouver de l'autre côté de la camera.

— En sommes tu as fait comme ton ami de Sica : tu es passé de l'interprétation à la réalisation ?

— Pas du tout. De Sica adore jouer. Moi j'en ai horreur. Le cinéma s'est trouvé là pour catalyser mon désir de création. Mais il est probable que si je ne l'avais pas rencontré j'aurais été écrivain, uniquement écrivain.

Les grandes œuvres littéraires qu'il est loin d'avoir renoncé à écrire le jeune homme les signera de son nom, René Chomette. En attendant, il utilise le pseudonyme de René Desprès. Mais quand il s'agit de figurer au générique des films de Feuillade il faut trouver *un nom plus euphonique*. Dans le rapide qui le ramène de Nice à Paris il en cherche un avec Bizet, et il pense que René Clair ferait fort bien l'affaire : les initiales sont les mêmes...

Pendant ce temps son frère Henri a débuté, lui aussi. Il est devenu l'assistant de Jacques de Baroncelli avant d'être celui de Jacques Feyder. Peu de temps avant de disparaître Baroncelli a raconté en ces termes à Georges Sadoul sa première rencontre avec René Clair :

« Ce jeune homme, dont je ne connaissais rien, me dit qu'il voulait à toute force faire du cinéma, qu'il avait un peu travaillé avec Feuillade comme acteur, mais que la mise en scène le fascinait. Il vivait assez mal, écrivant un peu dans les journaux. Ses yeux brillaient d'intelligence et de foi. Il aimait tant le cinéma que je l'engageai et mon plus grand orgueil est de l'avoir fait débuter comme réalisateur en le présentant à Diamant-Berger qui lui confia *Paris qui dort*, son premier film... »

Auparavant René Clair avait signé avec une firme belge son premier contrat pour une *Geneviève de Brabant* qu'il devait réaliser sous la supervision de Baroncelli. Ce film restera à l'état de projet et, pour ne pas rester inactif, il suit le travail de l'auteur de *Pêcheur d'Islande*, du *Carillon de minuit*, de *Nêne* et de *La Légende de sœur Béatrix*.

Roger Regent et Georges Charensol

(Extrait de René Clair, un livre de Georges Charensol et Roger Régent qui va paraître prochainement dans la collection *Cinéma Textes* aux Editions de la Table Ronde).

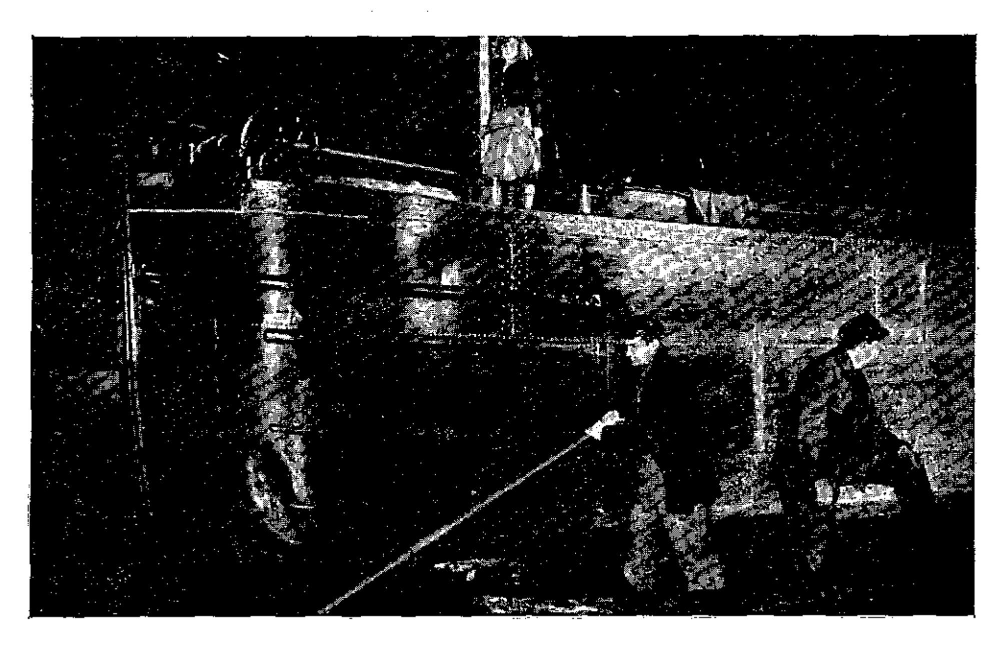


René Clair enlace Sandra Milowanoff dans *Parisette*.

MARCELLO PAGLIERO
ou
LE MALENTENDU

par

Robert Pilati



Les amants de Brasmort : Jacky Flint, Frank Villard et Henri Genès.

« La simplicité des moyens, la recherche de la vérité, la rigueur presque méchante dans la préoccupation d'éviter notre danger national : la rhétorique... Ce qu'on ne devrait pas oublier tout le temps, c'est que, en même temps que le fatras pompeux et rhétorique de d'Annunzio, l'Italie a produit le naturalisme cru et inexorable de Verga et la logique rigoureuse et implacable de Pirandello. »

Parlant ainsi, Marcello Pagliero n'entend pas reconnaître Verga et Pirandello pour ses maîtres. Avec toute la méfiance qu'il faut opposer aux apparentements, il n'est cependant pas tout à fait gratuit de trouver chez Pagliero un reflet des deux écrivains.

Naturalisme cru et inexorable — respect total, presque superstitieux, de l'aspect extérieur — goût du détail, même scabreux. Soumission au geste, même laid — qu'il s'agisse d'une comédie ou d'un drame, de *La nuit porte conseil* ou de *Un homme marche dans la ville*, Pagliero se soumet avec la même docilité à une réalité dénuée d'attraits. Voilà pour l'aspect extérieur.

Tout autre est le paysage intérieur, et c'est ici qu'intervient Pirandello, donc le mensonge. Toute situation naît, dans les films de Pagliero, d'une sorte de décalage baroque entre la conscience individuelle et les sollicitations extérieures. Sur le mode burlesque, un gag de *La nuit porte conseil* résume assez bien le mécanisme; tandis que le désespéré porte un revolver à sa tempe, un voleur entre par la fenêtre, crie « haut les mains », et le candidat au suicide jette son arme et lève les bras comme s'il voulait sauver sa vie. Nous verrons dans *Un homme marche dans la ville* que tout procède de malentendus analogues.

J'arrête ici la pétition de principes.

Les amants de Brasmort ont sauvé Marcello Pagliero d'une malédiction qui risque de le guetter, longtemps encore, à chacun de ses films. Grâce à de très honnêtes concessions soigneusement soulignées, il s'est assuré avec son dernier film le moyen d'en faire d'autres. La critique, qui avait généralement boudé *Un homme marche dans la ville*, s'est cette fois déclarée unanimement enchantée.

Mais l'Italie ignore, et la France connaît peu, ce délicieux morceau d'humour à la morale ambiguë : *La nuit porte conseil (Roma citta libera*, dont nous espérons bien voir un jour une transposition parisienne. Chose promise). Et que penser de l'accueil fait en France à ce film incompris, *Un homme marche dans la ville* ? Je ne fais pas seulement allusion à la campagne violente des journaux communistes, qui, somme toute, valait mieux que la froide indifférence de la plupart des autres.

« Une rigueur presque méchante » : le refus de toute perversion de l'image et une absence de progression dramatique, voilà ce qui rebutait. Tout vient de ce paradoxe : ce qu'on accorde au roman, on le refuse au film.

Il existe un roman, justement estimé, qui se distingue d'abord par les mêmes caractéristiques. Les mots n'y sont pas détournés de leur sens direct au profit d'une quelconque altération poétique. Aucune progression dramatique (donc aucune émotion directe) ne s'y élève. Ce roman, c'est *L'Etranger*, de Camus. Je soutiens que *Un homme marche dans la ville* est l'équivalent cinématographique exact, par la forme et par le fond, du roman d'Albert Camus (que Pagliero n'a d'ailleurs pas lu).

Voyons les rapports de forme. Ce qui frappe d'abord, dans le style de Pagliero, c'est que l'image, comme le mot chez Camus, y est employée dans son sens strict, à l'état brut : sans aucune sollicitation poétique. En outre, les personnages du film et ceux du roman ont cette commune particularité de ne provoquer aucune émotion directe, quoi qu'il leur arrive. Il semble que cela vienne d'une utilisation personnelle du temps : les événements y sont placés logiquement les uns à la suite des autres mais sans hiérarchie. Les faits insignifiants sont notés avec la même scrupuleuse attention que les autres (on peut remarquer d'ailleurs que Pagliero, plus romancier que dramaturge, sait admirablement construire dans l'espace — comme beaucoup d'Italiens — mais ne sait pas construire dans le temps).

Un style aussi conscient est naturellement commandé par une pensée précise. Précisément, c'est la même pensée que nous retrouvons dans *L'Etranger* et dans *Un homme marche dans la ville*.

Un adultère avorté, une mort inutile, une mort accidentelle, une dénonciation de femme jalouse : quatre malentendus. C'est la matière sur laquelle s'exerce la dialectique insolite de Pagliero. Or elle s'exerce de la même façon que pour le gag du suicidé surpris de *La nuit porte conseil*. « Il s'agit que le spectateur, ayant été mis d'abord en présence de la réalité pure, la retrouve sans la reconnaître dans sa transposition rationnelle. De là naîtra le sentiment de l'absurde, c'est-à-dire l'impossibilité où nous sommes de penser avec nos concepts, avec nos mots, les événements du monde » (1). Tous les événements de *Un homme marche dans la ville* s'enchaînent avec une parfaite logique, l'un déterminant rigoureusement l'autre. Mais ils se déroulent pourtant dans une absolue gratuité. Si chaque acte provoque le suivant, la relation de cause à effet étant toujours respectée, l'effet est chaque fois sans rapport avec le projet. Le résultat est que personne ne se sent plus *responsable*. Nous mettre en état de malaise devant l'inhumanité de l'homme, tel était l'effet cherché, et c'était aussi celui de *L'Etranger*.

Ici et là, c'était le cri sincère de l'homme libre, mais ignorant de tout, et de sa propre condition. Stérile, non pas par goût, mais par abandon, mais par solitude. L'étranger marche dans la ville, seul, indécis sur la voie à suivre. Honnêtement, Pagliero a posé le problème de l'homme abandonné (par Dieu, par la morale, par la société...). A lui de le résoudre à sa façon (et peut-être *Les amants de Brasmort* sont-ils une tentative — timide — dans ce sens : édifier une morale).

★

Indiscutablement, le Jean Sanviot que Pagliero a tiré du roman de Jausion, cet homme lucide, indifférent et taciturne, est bien le frère de *L'Etranger*. Tous ses actes, même les plus nobles, ont abouti au même malentendu. « Lever, tramway, quatre heures de bureau ou d'usine, repas, tramway, quatre heures de travail, repas, sommeil, et lundi, mardi, mercredi, jeudi, vendredi, samedi sur le même rythme, et puis tout à coup nous accédons à une lucidité sans espoir » (2). *Quoi qu'il fasse*, ses gestes sont sans rapport avec son projet, donc absurdes. Il veut aider un ami, la femme de son ami s'interpose et, presque malgré lui, il couche avec elle. Il veut rompre une liaison dont il est honteux, *et il s'ensuit, bêtement, la mort d'un homme*, tué, bêtement, par un inconnu qui n'y comprend rien. Et lui non plus n'y comprend rien, seulement capable de subir dans un

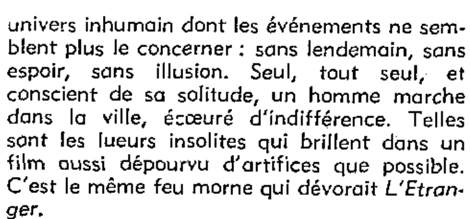
(1) Jean-Paul Sartre, *Situations I*.
(2) Albert Camus, *L'Etranger* et Jean-Paul Sartre, *Situations I*.



La nuit porte conseil : Valentina Cortese et Vittorio de Sica.



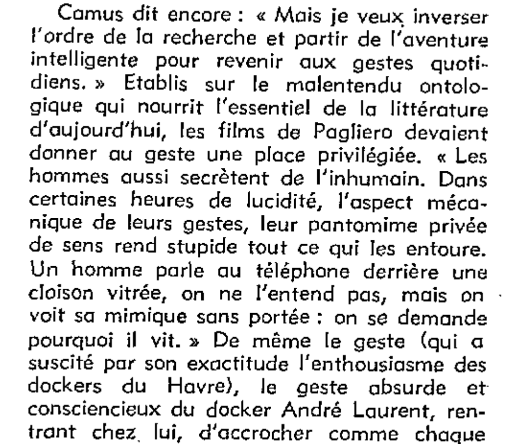
Un homme marche dans la ville : Yves Deniaud et Jean-Pierre Kérien.



univers inhumain dont les événements ne semblent plus le concerner : sans lendemain, sans espoir, sans illusion. Seul, tout seul, et conscient de sa solitude, un homme marche dans la ville, écœuré d'indifférence. Telles sont les lueurs insolites qui brillent dans un film aussi dépourvu d'artifices que possible. C'est le même feu morne qui dévorait *L'Etranger*.

« L'homme, dit Camus dans *Le mythe de Sisyphe*, sent en lui son désir de bonheur et de raison. L'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde... L'irrationnel, la nostalgie humaine et l'absurde qui surgit de leur tête-à-tête, voilà les trois personnages du drame qui doit nécessairement finir avec toute la logique dont une existence est capable. » On ne saurait parler avec plus de précision de *Un homme marche dans la ville*.

★



Camus dit encore : « Mais je veux inverser l'ordre de la recherche et partir de l'aventure intelligente pour revenir aux gestes quotidiens. » Etablis sur le malentendu ontologique qui nourrit l'essentiel de la littérature d'aujourd'hui, les films de Pagliero devaient donner au geste une place privilégiée. « Les hommes aussi secrètent de l'inhumain. Dans certaines heures de lucidité, l'aspect mécanique de leurs gestes, leur pantomime privée de sens rend stupide tout ce qui les entoure. Un homme parle au téléphone derrière une cloison vitrée, on ne l'entend pas, mais on voit sa mimique sans portée : on se demande pourquoi il vit. » De même le geste (qui a suscité par son exactitude l'enthousiasme des dockers du Havre), le geste absurde et consciencieux du docker André Laurent, rentrant chez lui, d'accrocher comme chaque soir son croc à la porte, un soir où justement cet instrument n'a plus de sens pour lui. Les films de Pagliero sont faits essentiellement de ces gestes précis et inutiles, ou dérisoires. Par là, il rejoint un autre romancier de l'écran, Jean Renoir, qui disait : « Je voulus refaire une étude raisonnée du geste français ». Bien sûr, un Italien volontiers volubile comme Pagliero était naturellement porté à donner tant d'importance au geste. Mais les efforts obstinés qu'il fit pour que Kerien reposât son verre sur le comptoir avec le tic précis d'un habitué confirment quelle conscience prenait le metteur en scène du sens — ou du non-sens — d'un geste apparemment indifférent à l'intelligence du thème.



Beaucoup ont trouvé choquante la profusion des bistrots dans les films de Pagliero. C'est qu'il a trouvé là un champ d'études plein de révélations. Sur le plan humain, comme sur le plan formel, il a découvert beaucoup de choses au bistrot. J'ai dit quel consciencieux architecte dans l'espace il est. C'est dans les scènes de café que ce sens de l'espace s'affirme le plus nettement. Remarquez comme il y place ses personnages : cette espèce de ronde aux orbites calculées autour d'une table ou d'un comptoir. Dans *La nuit porte conseil*, trois personnages s'affrontent principalement dans des cafés. L'un est un amnésique en quête de son identité : inquiet, il cherche sans y parvenir la stabilité; il vire et volte autour des tables, s'assied pour se relever aussitôt, s'accoude un instant au comptoir, et ne parvient jamais à trouver dans l'espace une place satisfaisante pour l'esprit. Bref, il n'arrive pas à se situer socialement sur la piste publique. Son compagnon, au contraire, le suicidé d'intention, mort en sursis, domine. Il s'est choisi, déterminé, et comme certain taureau dans l'arène (1), il a trouvé d'instinct l'endroit précis où il est

(1) Cf. Hemingway, *Mort dans l'après-midi*.

invincible. Il n'en bouge plus, il domine, il est vainqueur ,en un sens. Reste la jeune fille pauvre; elle a décidé ce soir de changer de condition à tout prix; elle va se choisir, elle est sur le point de savoir qui elle va être, et, en conséquence, elle oscille, sans arrêt, de l'un à l'autre des deux personnages.

Une aussi précise « topographie hôtelière » — et j'affirme que chacun peut l'observer n'importe quand dans un quelconque endroit public — n'est pas le fait du hasard. Pagliero sait — et démontre — que le bistrot est un fait social significatif. Il en a démonté le mécanisme. Et il étend ses conclusions à tous les lieux où il se passe quelque chose d'humain. Présomption, indifférence ou impuissance, tous les moteurs humains, se réduisent pour lui — non pour symbole, mais par respect d'une réalité vécue — à une situation dans l'espace et à ses variations motivées. Dans *Les amants de Brasmort* aussi, il a su jouer de l'architecture mouvante que lui offraient les péniches pour situer, socialement ou dramatiquement, ses personnages. Quand se croisent les deux péniches rivales, c'est Frank Villard, vaincu, qui marche le long du plat-bord devant Nicole Courcel immobile. Un peu plus tard, c'est son tour de triompher et, immobile à son tour, il regarde marcher devant lui, sur l'autre péniche, une ennemie soumise.

★

Né à Londres en 1907 de père italien et de mère française, Marcello Pagliero fit une licence en droit et un stage chez un avocat romain avant d'aborder le cinéma par le doublage des films américains. Assistant de divers réalisateurs italiens de second plan, puis de Rossellini, il achève à la place de ce dernier un film d'ailleurs banal : *Desiderio (La proie du désir)*. Il collabore à plusieurs scénarii, dont ceux de *Sciuscia* et de *Païsa*, avant de pouvoir tourner enfin son premier film comme metteur en scène.

A mi-chemin entre Clair et Carné, *La nuit porte conseil* était une fable assez amère dont le principal mérite était un humour absurde où apparaissait déjà le thème de « l'irresponsabilité » : le voleur était un honnête homme, le candidat au suicide n'avait pas plus de raisons de mourir que de raisons de vivre, et le ministre amnésique aurait pu aussi bien être un archevêque. Un tout petit coup de pouce, et la comédie devenait, au choix, farce, drame, ou tragédie. De toutes façons, le bien et le mal y changeaient perpétuellement de signe, et la morale, toute d'indulgence, pouvait en être résumée par : « que celui qui n'a jamais péché... ».

Dansé sur le thème, proche du *Million*, d'un collier de perles — vraies et fausses tour à tour — qui passe de mains en mains, ce cocasse ballet nocturne avait le charme de cerner une ville tout entière, Rome, dans ses aspects les plus quotidiens, et d'en dépendre étroitement dans son déroulement.

Appelé à Paris comme acteur à la suite de son interprétation dans *Rome, ville ouverte*, Pagliero a bientôt la chance d'y réaliser son second film, *Un homme marche dans la ville*, d'après le roman de Jean Jausion. Par son honnêteté même, sa sécheresse pointilleuse et l'aspect plus que gênant de son message, ce très grand film n'a pas eu l'audience qu'il mérite. Nous avons vu quel actuel courant d'idées il rejoignait. C'était, en outre, un remarquable documentaire sur Le Havre en ruines et ses dockers, et une magistrale leçon de cinéma du point de vue strictement technique. Il n'est pas indifférent de noter que le film ne comportait absolument aucun accompagnement musical, au profit des rumeurs de la ville, qui composaient une bien plus significative symphonie.

Echec sur tout la ligne, *La rose rouge*, film alimentaire, fut un assez triste événement. Mais Pagliero vient de montrer qu'il sait faire aussi des films de très large audience. Ses *Amants de Brasmort*, en dépit de concessions multiples et d'un plan de travail brusquement interrompu, n'ont rien perdu de la vigueur technique de *Un homme marche dans la ville*. La direction des acteurs y est éblouissante, l'image directe et forte, le ton judicieux. Les faiblesses d'un scénario un peu mince sont compensées par le souci constant du détail significatif et juste. Pagliero est un des rares réalisateurs qui sache parler en termes de métiers.

ROBERT PILATI



Marcello Pagliero (le deuxième à partir de la gauche), dirige les prises de vues des *Amants de Brasmort*.

NOUVELLES DU CINÉMA

ITALIE

• Le rôle principal de *Procès d'une Ville*, que tourne Luigi Zampa, est tenu par Paul Muni.

• Rafaello Pacini tourne actuellement à Florence *Lorenzaccio* avec Georgio Albertazzi, Folco Lulli, Anna-Maria Ferrero et Franca Marzi.

• Le prochain film d'Eduardo de Filippo s'intitule *Les Fantômes*. Il en sera le réalisateur et l'interprète.

• Michelangelo Antonioni tournera *Nos enfants* en Italie, en France et en Angleterre.

• Voici quelques détails sur *Europe 1951*, le dernier film de Roberto Rossellini. Scénario de Roberto Rossellini, Mario Pannunzio, Sandro de Fueo, Ivo Perilli, Antonio Pietrangeli. Images d'Aldo Tonti. Musique de Renzo Rossellini. Interprétation : Ingrid Bergman, Alexander Knox, Etore Giannini, Guiletta Massini, Teresa Pellati, Sandro Franchina, Bernardo Tafuri.

• Alberto Lattuada réalise *Le Manteau*, d'après le célèbre conte de Gogol, avec Yvonne Sanson, Renato Rascel et Guilio Stival.

• Jean Renoir a engagé Michael Tor pour *Le Carosse d'Or*. Michael Tor est un baryton américain fixé en Italie et vedette de la Scala de Milan.

• Le *Roméo et Juliette* de Renato Castellani se précise. Bernard Zimmer se trouve à Rome où il y prépare le scénario et les dialogues en collaboration avec Castellani.

• Carmine Gallone, le réalisateur de *Messaline*, aurait envie maintenant de tourner *Semiramis* et *Marie-Madeleine* (sans commentaire).

• *Umberto D* (Vittorio de Sica), *Bellissima* (Luchino Visconti), *La Ragazza di Piazza di Spagna* (Luciano Emmer), *Guardia e Ladri* (Stino et Monicelli), *Filumena e Marturano* (Eduardo de Fillipo) représenteront l'Italie au Festival de Punta-del-Este.

• Robert Rossen aurait l'intention de tirer un scénario des *Deux adolescents* d'Alberto Moravia et de le tourner en Italie.

• Georges Wilhem Pabst a remis à plus tard la réalisation de *Trois jours ne suffisent pas*. Il commence à Rome *Sam revient*, d'après un sujet de Bruno Paolinelli. Le film se déroule dans les milieux des noirs de Naples et des Etats-Unis.

• Leni Riefensthal réalise à Cortina d'Ampezzo *L'Eterna magia* (*Eternelle magie*); c'est une co-production italo-allemande en technicolor.

BELGIQUE

• Henri Stork, auteur de nombreux documentaires (*Ile de Paques, Borinage, Histoire du soldat inconnu, Rubens, Au carrefour de la vie*, etc.) et qui fit débuter, en 1931, Raymond Rouleau dans un film poétique et expérimental *Idylle à la plage*, vient de tourner *Le Banquet des Fraudeurs* qui est basé sur l'idée qu'il est néfaste de maintenir des barrières douanières entre états à économie complémentaire.

Il n'avait que cette idée en tête quand il se rendit un jour à Paris pour retrouver Charles Spaak (c'était au cours de l'été 1950), pas de producteur, et pas de financement en vue. Et pourtant Charles Spaak décida de renoncer à une commande de tout repos, pour s'aventurer dans ce qui n'était pas encore une entreprise, mais seulement une spéculation de l'esprit. Les deux amis commencèrent par se livrer à une vaste enquête dans les milieux patronaux et ouvriers, syndicaux et politiques.

« Ce scénario, dit Spaak, a d'abord été un rapport économique et social. C'est bien la première fois que pareille chose m'arrivait. Après, nous avons cherché longtemps comment traduire en images et dans le concret les idées et les chiffres du rapport. Un jour, nous avons échoué dans un village situé au carrefour de trois frontières. Alors... ».

Alors, dit Storck, Charles m'a dit : « Maintenant, je tiens mon sujet ». Et il s'est mis à écrire. Je passe sur nos négociations financières avec des tiers. Elles furent longues et difficiles, jusqu'au jour où la chance, encore une




Le Banquet des Fraudeurs : à gauche, une scène de travail où l'on reconnait Henri Storck, à droite deux interprètes français : André Valmy et Yves Deniaud.

fois, nous a fait découvrir un homme d'affaires partisan comme nous de l'ouverture des frontières. C'est lui qui a su réunir tous les concours nécessaires: anticipant en somme sur la grande leçon du film, il a mis sur pied la plus large formule de co-production internationale connue jusqu'à présent ».

Qu'on en juge d'ailleurs par la fiche technique du film tourné en Belgique et en Allemagne. Production : TEVEFILM (Bruxelles) et E. FILM (Francfort). Scénario original et dialogues : Charles Spaak (franco-belge). Réalisation: Henri Storck (Belge). Conseiller artistique : André Cayatte (Français). Directeur de la photographie : Eugène Shuftan (germano-américain). Décors : Alfred Bütow (Allemand). Interprétation : Françoise Rosay, Christiane Lénier, Jean-Pierre Kérien, Daniel Ivernel, Yves Deniaud, Paul Frankeur, André Valmy, Raymond Pellegrin, Maryse Paillet (Français); Eva Ingeborg Scholz, Kathe Haack, Karl John, Kurt Grosskurt, Gert Gunther Hoffmann (Allemands); Arthur Devère, Charles Mahieu, Robert Lussac, Benetti, Marguerite Daulboys, Mia Mendelson, Marthe Dua, Omer Ducarme (Belges); Ludzer Eringa, Sylvain Poons (Hollandais); Florent Antony (Luxembourgeois).

ANGLETERRE

• Anthony Asquith a terminé *The Importance of Being Earnest*, d'après Oscar Wilde, avec Alastair Sim, Margaret Rutherford, Michael Redgrave, Joan Greenwood et Michael Denison.

• A Londres, John Huston a terminé le montage de *The African Queen*, scénario de C. S. Forester, adapté par John Huston et James Agee. Katherine Hepburn et Humphrey Bogart sont les vedettes de ce film dont les extérieurs furent tournés l'année dernière en Afrique Equatoriale.

• Par ailleurs, John Huston viendrait en avril prochain sur la Côte d'Azur pour y réaliser un film d'aventures, *Beat the Devil* (*Echec à Satan*, titre provisoire), d'après un scénario de James Helvick. Ce film, co-production anglo-américaine, serait tourné en technicolor et interprété par Katherine Hepburn et Humphrey Bogart.

SUEDE

• Après une année d'arrêt voulue par les producteurs et les distributeurs brimés par le gouvernement, le cinéma suédois a repris son travail. Premier film : *U. 39*, mis en scène par Hampe Faustman.

• Lorens et Marmstedt (*Terra*) vont tourner *L'oiseau de feu*. Metteur en scène : Hasse Ekman. Opérateur : Strindberg. Ballets : Maurice Béjart.

ALLEMAGNE

• Après *Der Verlorene*, qu'on verra bientôt à Paris, Peter Lorre réalise *Sous le volcan*, d'après Malcolm Lovry.

• Prochainement à Munich sera réalisé en couleurs un *Louis II de Bavière* qui sera incarné par Robert Taylor.



C'est Jean Marais qui incarne *Nez de cuir, gentil'homme d'amour* dans le film d'Yves Allégret qui sera bientôt présenté à Paris. Il est entouré de Mariella Loti (sur notre document) et de Françoise Christophe.

FRANCE

• Il est à peu près certain maintenant que Jean-Paul Le Chanois réalisera *Maison de Poupée* d'après Ibsen. Le film nécessiterait dix à quinze semaines de tournage en Norvège.

• On sait que Jean Delannoy a commencé la préparation de son prochain film, *Pont-Mirabeau* (ex-*Minute de Vérité*), d'après un scénario de Roland Laudenbach et Henri Jeanson. Michèle Morgan incarnerait l'héroïne, entourée de Jean Gabin et Daniel Gélin.

• Les studios de Joinville, dont la récente fermeture avait fait grand bruit, reprendraient leur activité dans un proche avenir. Ils seraient loués *en leur totalité* et pour une durée de *six mois consécutifs* (ce qui ne s'est jamais vu en France) par une maison de production en plein essor. Cette firme annonce un programme de six films au minimum à réaliser dans les mois à venir.

• Michel Audiard adapte un roman de Georges Bernanos : *Baie des Anges*. Le film serait une co-production franco-italo-américaine.

• Autre projet de film bien-pensant: *Le Chemin de Damas* (la vie de Saint Paul), prévu pour le mois de mars. Le réalisateur ?... Max Glass.

• *Adorables créatures* sera le prochain film de Christian Jaque sur un scénario de Charles Spaak, avec Daniel Gélin et Martine Carol.

• *La Divine tragédie*, d'Abel Gance verrait enfin le jour. Ce film se tournerait en avril à Madrid, grâce à l'apport de capitaux franco-hispano-américains.

• *Belles de nuit* ou *Le jour et la nuit ?* René Clair n'a pas encore choisi le titre définitif du film qu'il va tourner en avril avec Gérard Philipe, Martine Carol, Gina Lollobrigida et Silvana Pampanani.

• *La Putain respectueuse* a enfin trouvé un metteur en scène : Marcel Pagliero. Barbara Laage et Ivan Desny sont les premiers acteurs engagés.

• Le chef opérateur Philippe Agostini effectuerait ses débuts de réalisateur en portant à l'écran un roman de Marcel Aymé : « Les Sabines ». Vedette du film : sa femme, Odette Joyeux.

• Autres débuts : Daniel Gélin mettra en scène « Les Dents longues », un roman de Jacques Robert, dont il sera également l'interprète avec Danièle Delorme.

• Jean Grémillon nous prie de démentir l'information, publiée dans notre dernier numéro, suivant laquelle il irait tourner en Italie un film intitulé *Je t'écris*. Il s'agit, nous a-t-il dit, d'un vieux projet qui a été abandonné. Tous ses soins se portent en ce moment à la préparation, en collaboration et en parfait accord avec M. Roger Martin du Gard, d'une version cinématographique des *Thibault*.

• René Clément va compléter *Jeux interdits,* interrompu après un premier montage. Bost et Aurenche écrivent les scènes complémentaires qui seront tournées aussitôt.

• Le film de Marcello Pagliero, *Les Amants de Brasmort,* est projeté en Belgique sous le titre : *Les Brigands du fleuve.*

• Alexandre Astruc a terminé *Le Rideau cramoisi,* d'après la nouvelle de Barbey d'Aurevilly. Le film se présente sous l'aspect d'une nouvelle cinématographique dont la projection durera trois quarts d'heure. Images de Eugène Schuftan. Décors et costumes de Mayo. Musique de Jean-Jacques Grünenwald. Interprétation : Anouk Aimée, Jean-Claude Pascal, Jim Gérald, Mme Garcia. La plupart des scènes a été tournée à la Schola Cantorum. Alexandre Astruc envisage de tourner un second sketch pour donner à son film une longueur « standard ».

• Au dernier moment nous parvient une longue lettre de notre confrère Gaetano Carancini, qu'il « titre » lui-même *A propos de Venise.* C'est une réponse à l'article de Lo Duca paru dans le numéro octobre-novembre 1951 (n° 6). Nous y reviendrons dans la prochaine livraison.

ETATS-UNIS

• *Le complexe de Philémon,* la comédie de Jean Bernard-Luc, deviendra un film sous la direction de Howard Hawks avec le titre de *It's all in the Mind.* Cary Grant reprendra le rôle créé par Henri Guisol.

• Fritz Lang tourne actuellement *Clash by Night* avec Barbara Stanwyck, Marylin Monroë et Robert Ryan.

• Le dernier roman d'Ernest Hemingway « Across the River and into the Tree » qui connait un très grand succès aux Etats-Unis serait porté à l'écran par Edward Dmytryk. Micheline Presle et Gary Cooper en seraient les interprètes principaux.

• William Dieterle vient d'achever *This is Dynamite,* d'après un « best-seller » d'Horace Mac Coy, avec William Holden, Alexis Smith et Edmund O'Brien.

• Georges Seaton a terminé *Somebody Loves Me* avec Betty Hutton.

• Les critiques new yorkais ont décerné leurs prix annuels.

Meilleur film : *A Streetcar Named Desire* d'Elia Kazan, devant *The River* de Jean Renoir. Meilleure actrice : Vivien Leigh pour le même film. Meilleur acteur : Arthur Kennedy pour son interprétation d'un aveugle de guerre dans *Bright Victory.* Meilleur réalisateur : Elia Kazan pour *A Streetcar.*

Par ailleurs, le « National Board of Review » ne classe *A Streetcar* qu'en sixième position et couronne *A Place in the Sun* de George Stevens, d'après « An American Tragedy » de Théodore Dreiser. Ces deux films seront présentés en France au mois d'Avril.

Mais le public a d'autres avis. Voici d'après *The Motion Picture Herald* le classement des acteurs selon l'avis des exploitants : 1 : John Wayne; 2 : Dean Martin, Jerry Lewis; 3 : Betty Grable; 4 : Abott et Costello; 5 : Bing Crosby;

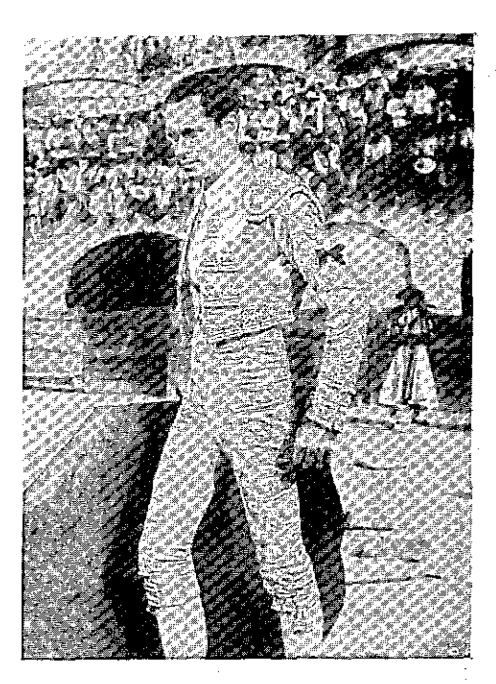




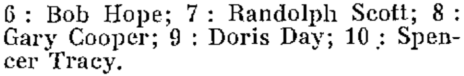
Voici la première photo parvenue en France de *Detective Story* (à gauche), de William Wyler, avec Kirk Douglas et William Bendix. A droite, on reconnait William Wyler pendant la réalisation de *Carrie,* son dernier film, en train de converser avec son interprète Laurence Olivier et avec Vivien Leigh.



Marlon Brando et Vivien Leigh dans *A Streetcar Named Desire* d'Elia Kazan.



Le dernier film de Robert Rossen *The Brave Bulls* va sortir prochainement. En voici une photo avec Mel Ferrer, l'interprète principal.



6 : Bob Hope; 7 : Randolph Scott; 8 : Gary Cooper; 9 : Doris Day; 10 : Spencer Tracy.

Le couple Dean Martin-Jerry Lewis, lancé par la radio, est encore peu connu en France où l'on n'a vu que deux films avec ces comiques : *Mon amie Irma* et *Irma à Hollywood.*

Malgré *Romance à Rio, Young Man With a Horn* et *No, No, Nanette,* Doris Day n'est pas une très grande vedette pour le public français.

Un autre journal *Variety* dresse la liste des 150 films qui ont, en 1951, rapporté plus d'un million de dollars (ce qui ne préjuge pas des recettes ultérieures des mêmes films en 1952). On remarquera le goût du public américain pour le « grandiose », le « coloré » et le « spectaculaire » :

David and Bathsheba : 7.000.000 de dollars; *Show Boat:* 5.200.000; *An American in Paris :* 4.500.000; *The Great Caruso :* 4.500.000; *A Streetcar Named Desire :* 4.250.000; *Born Yesterday :* 4.150.000; *That's Thy Boy :* 3.800.000; *A Place in the Sun :* 3.800.000, etc.

• Buster Keaton a été engagé par Chaplin pour jouer dans *Limelight.*

• Deux films remarquables à différents titres, *A Walk in the Sun* et *The River,* connaissent à Paris une excellente carrière commerciale. Dans deux salles (la première semaine), *A Walk in the Sun* a été vu par 29.553 spectateurs (13.720 dans une salle, 15.833 dans l'autre : double record). D'autre part, en deux semaines d'exploitation dans une salle seulement, *The River* a attiré 24.755 spectateurs : 11.025 (première semaine), 13.730 (deuxième semaine), chiffres également records. Le succès de ces deux films est agréable à souligner : il prouve que le public s'intéresse, contrairement à ce que l'on dit souvent, aux films de qualité.

• Après *Fourteen Hours,* l'actualité semble vouloir inspirer Hollywood. On annonce que le producteur Hal Wallis a décidé de réaliser un film d'après l'odyssée du capitaine Carlsen : *The Flying Enterprise.* Ce serait Burt Lancaster qui incarnerait Carlsen.

• Edward Dmytryk vient de commencer *The Sniper,* scénario de Edward Anhalt, adaptation et dialogues de Harry Brown. Adolphe Menjou est l'interprète principal de cette production de Stanley Kramer.

LES FILMS



Luchino Visconti : La *Terra Trema*.

AUX SOURCES DU " VÉRISME "

LA TERRA TREMA (LA TERRE TREMBLE), film de LUCHINO VISCONTI. *Scénario :* Luchino Visconti. *Images :* G.-R. Aldo. *Commentaire musical :* Luchino Visconti et Willy Ferrero, dirigé par Willy Ferrero. *Interprétation :* des pêcheurs siciliens. *Production :* Salvo d'Angelo, Universalia 1947-1948. *Distribution :* Franco-London-Film.

La Sicile est le pays où il arrive que la « terre tremble », matériellement parlant, et où il en résulte des malheurs (une ville de trente mille habitants presqu'entièrement détruite en 1907, etc.) qui pèsent sur le sort des autochtones pendant des générations. Mais tout en se référant au destin de cette nature tragique, les intentions de Luchino Visconti, au départ, concernaient l'étude d'une condition humaine accablante : la pauvreté d'un pays qui

vit de trois maigres ressources, — la pêche, les mines de soufre, et les cultures, principalement de citrons. — Le film devait comprendre trois parties : nous n'avons que la première, et fort sommairement décrite, — l'existence inéluctablement servile des pêcheurs du petit port d'Aci Trezza.

Il faut à présent prendre les choses de plus loin. Depuis cinquante ans, — plus exactement, depuis l'unification de l'Italie (1870), — l'un des problèmes les plus graves qui se posent dans la Péninsule est ce qu'on appelle la « question méridionale ». Si l'on se réfère au sénateur Giustino Fortunato, l'écrivain qui en a donné l'analyse la plus complète, voici comment on peut le résumer *grosso modo :* l'Italie ne pourra jamais être une, du fait qu'elle se compose de deux pays économiquement et donc socialement différents, — un Nord fortement industrialisé et nettement continental, qui a tout intérêt à maintenir le Sud, agricole et artisanal, surpeuplé et insulaire, dans une sorte d'esclavage à demi barbare; les subventions gouvernementales aux régions où la terre est pauvre (bouts de la Botte, Sicile, Sardaigne), n'arrangeront rien, et seule une large autonomie pourrait sauver le Sud, en lui permettant d'échapper partiellement à l'exploitation par le Nord. Ajoutons qu'une amorce de cette autonomie a été établie par la République. — La Sicile et la Sardaigne ont désormais leurs parlements, etc...

Comment se traduit sur le plan strictement intellectuel cette dualité intérieure de la Péninsule ? Par la naissance du « vérisme », le phénomène littéraire le plus intéressant dans le dernier quart du XIX[e] siècle. Le « vérisme », si l'on en croit les préfaces de Luigi Capuana, le hérault du groupe, pourrait passer pour une variante italienne du naturalisme de Médan. issue du réalisme que proclamaient Champfleury et Flaubert; en fait, conjoncture typiquement italienne et plus exactement méridionale, le « vérisme » marque le retour de quelques écrivains de régions pauvres, momentanément attirés par l'aire continentale et citadine à une inspiration locale, fidèlement locale, foncièrement locale, l'universel ne pouvait être atteint que par l'approfondissement du local : les « véristes » viendront des Abruzzes (Misasi), de Naples (Serao), ensuite même de Sardaigne (Deledda), mais leur maître — et le maître du roman italien en ce début du XX[e] siècle — sera le Sicilien Giovanni Verga, l'auteur de *Cavalleria Rusticana,* mais surtout des deux chefs-d'œuvre que sont *Mastro don Gerualdo* et *I Malavoglia.* Ces deux romans, que l'on peut rattacher au « vérisme » milanais avant la lettre des *Fiancés* de Mauzoni, et au « vérisme » triestin que découvre vers la même époque Italo Suevo, tracent la voie royale de la prose narrative italienne, dont les origines sont à rechercher chez Boccace, et les égipones, chez Pavese et Devaro.

Qu'est-ce, plus exactement, que le « vérisme » ? Pas plus la déformation du réel par l'insistance quasi lyrique sur ses aspects péjoratifs, qui caractérise Zola et les siens, que la haute objectivité absolument cartésienne de Flaubert : mais la poursuite d'une *Weltanschauung directe et locale,* fuyant tout esprit de folklore, et épousant la structure nettement non-cartésienne de la vie d'un pays tel que la Sicile; et, par cette peinture « vraie » d'une terre malheureuse, la recherche de thèmes profonds et universels. C'est ainsi que le « vérisme » de Giovanni Verga aboutit à une vision pessimiste et stoïque des choses que l'on peut rapprocher de celle de Thomas Hardy; et que ses livres nous révèlent une Sicile sombre, secrète et résignée, dont Aniante ou Brancati présentent des aspects accessoirement fantaisistes ou vaudevillesques, mais dont Pirandello prolonge, dans le mode mineur, certain caractère fantasque et tchékovien. Avec un peu d'humour, on peut ajouter que « vérisme » se traduit en français par l'expression « néo-réalisme ».

Ce discours nous a entraînés apparemment loin du film de Luchino Visconti, mais, en vérité, nous sommes au cœur du problème. Au début de sa carrière, le grand Giovanni Verga, tenté par les villes du « continent », comme on dit en Sicile, va se frotter à l'aristocratie milanaise, pour composer des romans plus ou moins mondains. Rejeton de cette même aristocratie (mais hanté par des idées progressistes) Visconti lui rend aujourd'hui la politesse en allant étudier de près, avec une équipe de techniciens et une trentaine de milliers de mètres de pellicule, la vie misérable des pêcheurs siciliens; il n'est nullement exclu qu'à part le bagage de souvenirs cinématographiques dont il s'est chargé (notamment Eisenstein, Jean Renoir, Flaherty, ou même

Malraux), il garde à portée de sa main les livres de Verga. Devant ces allées et venues, nous sommes tout attention : car Visconti, génie mystérieux du cinéma italien, ancien assistant de Renoir, puis décorateur et metteur en scène de théâtre fort apprécié par le snobisme péninsulaire, enfin réalisateur *d'Obsession,* sur le thème du *Facteur sonne toujours deux fois,* où l'on découvre, dès 1943, la maturité du cinéma italien, dans une première leçon de style et de « vérisme ». Visconti, dis-je, doit donner par cette *Terre tremble* la confirmation de son génie, sinon de sa primauté.

Hâtons-nous de dire qu'il y a maldonne. Nous nous trouvons devant un imbroglio destiné à rester encore longtemps mystérieux. De son long séjour en Sicile, de son tournage avec des acteurs improvisés, Visconti ramène un monceau de pellicule (les difficultés financières de son producteur l'ayant tout de même obligé à interrompre une entreprise qui tournait à l'opération Pénélope), que l'on présente à Venise en 1948, si je ne me trompe, dans un *montage* approximatif; l'on y découvre de grandes beautés, mais personne ne se risque à porter un jugement définitif, l'œuvre n'en était pas une. Ce monceau de pellicule pourrait passer pour un de ces imposants réservoirs d'images, tel le stock ramené par Eisenstein du Mexique, *duquel on a continué* pendant longtemps à tirer des richesses éclatantes. La bande signée Visconti que l'on nous présente aujourd'hui est un montage court et sommaire, fait paraît-il avec l'approbation de l'auteur, et qui nous expose l'histoire d'une famille de pauvres pêcheurs, exploités par les grossistes : ils tentent de s'émanciper et de travailler à leur compte, une tempête les ruine, ils reprennent leur travail d'esclaves. Comme, de tant d'images enregistrées suivant une inspiration beaucoup plus large, on a tiré une petite anecdote plus ou moins tendancieuse, artificiellement écourtée, donc équarrie à la diable, et comme, pour aggraver la chose, l'on y a ajouté un commentaire paternaliste d'une rare imbécilité, nous devons *refuser de juger* l'œuvre dans son ensemble. Encore une fois, il y a maldonne.

Reste le détail et, là, il se confirme qu'avec Visconti nous tenons un vrai poète de la caméra, j'entends quelqu'un qui, — en dehors des souvenirs qu'il peut garder des maîtres antécédents, — *a su* chercher, imposer sa vision, innover. Je suppose que ses opérateurs ont souvent dû pester contre sa hantise des prises de vues dans une quasi obscurité, — admirables retours des pêcheurs avant l'aube, tristesse des levers du jour, intérieurs éclairés au pétrole; — pourtant, à *part* le *fait que* Visconti établit par ces images le climat de malaise dans lequel il veut que son récit baigne, il faut considérer que l'objectif ne peut pas rendre la lumière trop éclatante de la journée sicilienne, ainsi que le prouvent certains extérieurs plats et ternes. Par ailleurs, la façon dont Visconti enregistre la nudité de ses décors, l'horrible blanc craquelé des murs, ce qu'a de friable et de trompeusement dur cette terre sans joie, la merveilleuse matière première des visages, et d'une manière générale, le jeu anguleux des êtres dans cette très ancienne géhenne, témoigne de sa jeune maîtrise. On lui reprochera pourtant une tendance à trop préfabriquer ses images, dans un goût trop pictural, — et l'on avouera, d'autre part, que le *Sicilien, en tant qu'acteur* improvisé, réussit moins bien que les Romains de Sica, mais cela s'explique par le caractère bridé des autochtones. Mettons aussi à l'actif de Visconti le chant guttural de ce dialecte, sa grandeur et son âpreté si peu méridionales, et d'une manière générale de nous avoir donné une image « vériste » de cette île sans espoir, en dehors même de toute intention revendicative. Il est possible que, tel qu'il est même, ce film demeure comme un document mineur à côté de *Man of Aran.*

Ce par quoi la *Terre tremble* aurait pu être une grande œuvre et rejoindre Verga, c'est justement un mystère psychologique et social que le drame ne fait qu'effleurer : l'hostilité générale contre la volonté d'émancipation manifestée par l'un des pêcheurs, l'acceptation séculaire d'un destin inexorablement accablant, le refus même — par ce que l'on appelle là-bas : *omertà,* que l'on traduit mal par « point d'honneur » — de tout espoir, et l'insularité de ces êtres, leur solitude qui explique un phénomène tel que celui du banditisme. Mais cela, nous ne pouvons que l'imaginer en marge des images...

NINO FRANK

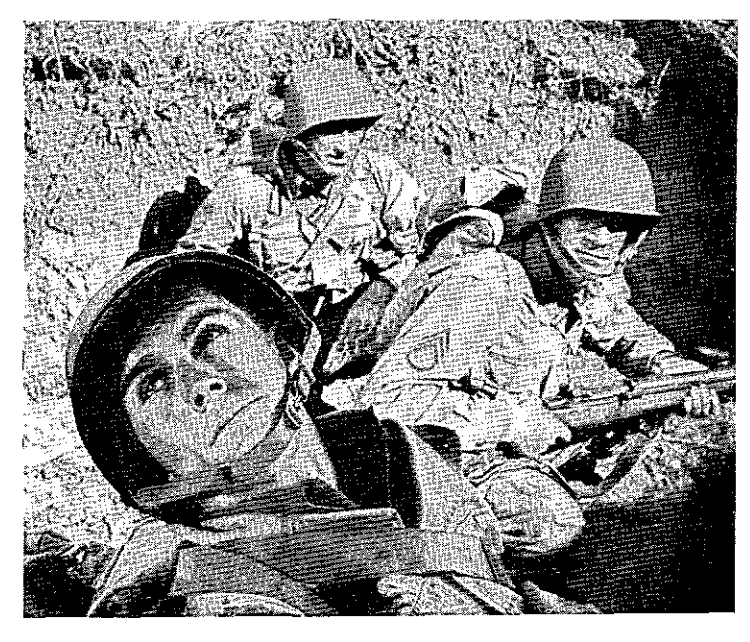
UNE BALLADE AU SOLEIL

A WALK IN THE SUN (COMMANDO DE LA MORT), film de LEWIS MILESTONE. *Scénario :* Robert Rossen, d'après une nouvelle de Harry Brown. *Images :* Russel Harlan. *Musique :* Fredrich Efrem Rich. *Chansons de marche :* Millard Lampell (paroles) et Earl Robinson (musique). *Interprétation :* Dana Andrews (Sergent Tyne), Richard Conte (Rivera), Sterling Holloway (Mc Williams), George Tyne (Friedman), John Ireland (Windy), Herbert Rudley (Porter), Richard Benedict (Travella), Norman Lloyd (Archimbeau), Lloyd Bridges (Sergent Ward). *Production :* Lewis Milestone, 1945. *Distribution :* United Artists.

En sortant de la projection de *A Walk in the Sun* beaucoup de spectateurs se sont demandé pourquoi ce remarquable film « sortait » en France sept ans après sa fabrication, affublé d'un titre stupidement inadéquat, dans une salle — excellente certes — mais pas de « grande exclusivité » et précédé d'une petite publicité axée sur le titre français (*Commando de la mort*) et non pas sur la qualité exceptionnelle de l'œuvre qui en fait à coup sûr le meilleur film américain tourné sur la dernière guerre. J'ajoute qu'après quinze jours d'exclusivité, la version originale a disparu de l'affiche et que dans la copie projetée à Paris il avait été procédé à ving-trois minutes de coupures.

Le rôle des CAHIERS est, sans pour cela porter préjudice à personne, de répondre à ces sortes de questions. J'ai déjà tenté de le faire dans L'OBSERVATEUR du 10 janvier dernier, mais pris de court je l'ai fait hâtivement et en commettant involontairement quelques légères inexactitudes.

Voici donc l'histoire (commerciale) de *A Walk in the Sun.* Il a été tourné



Lewis Milestone, *A Walk in the Sun :* John Ireland (Windy), Dana Andrews, (Sergent Tyne) et Herbert Rudley (Porter).

en 1945 par Lewis Milestone (1) et produit par les *Lewis Milestone Productions*, c'est-à-dire par le réalisateur lui-même. Robert Rossen, devenu depuis célèbre metteur en scène, en écrivit le scénario et les dialogues, en suivant de très près un roman du même titre d'Harry Brown. Tourné par une compagnie indépendante, le film dût, pour pénétrer dans les grands circuits commerciaux, se chercher un distributeur parmi les compagnies majeures. Ce fut la *20th Century Fox*. Si mes renseignements sont exacts, le film « sorti » aux U.S.A. en 1946, connut un honorable succès. Quoiqu'il en soit, les échos de sa qualité parvinrent jusqu'en France où sa venue fut attendue avec impatience. Rien ne venant, on l'oublia.

Que s'est-il passé entre cette date et le passage en Angleterre du film distribué par *Eros* en mars 1951 ? Je l'ignore. Les critiques anglaises furent excellentes. Puis le film sortit en Belgique où l'on voit pour la première fois apparaître le titre *Commando de la mort*. Remarqué par un exploitant français, le film fut alors recherché dans le but d'être présenté à Paris d'une façon digne de sa valeur. Ce n'est pas le lieu ici de conter les détails de l'échec de cette tentative. Disons simplement que la *Fox* qui avait produit entre temps un autre film de Milestone, en apparence similaire : *The Halls of Montezuma* (*Okinawa*), se souciait peu de le défavoriser au profit d'un enfant provisoirement adopté. On a vu que ce n'est pas elle qui avait distribué en Angleterre le film; il échut aux *Artistes Associés* qui viennent de le présenter après avoir obtenu une dérogation spéciale pour le doublage. (Les grandes compagnies américaines ont droit de doubler un certain nombre de films chaque année. Les *A.A.* n'ayant pas leur compte, pensèrent alors à *A Walk in the Sun* et obtinrent la dérogation indispensable, le film ayant plus de deux ans). Il faut les féliciter pour cette initiative mais, comme je l'ai déjà dit dans L'OBSERVATEUR, il semble bien que ni la *Fox*, qui a abandonné le film, ni les *Artistes Associés*, qui l'ont « sorti » sans fracas, ne se soient rendu compte de la valeur exceptionnelle de l'œuvre, cent fois supérieure à *Okinawa* et qui méritait mieux que le navrant titre français dont on l'a affublé..., il eut été si simple de traduire. Quoi de plus poétique qu'*Une promenade au Soleil ?* Et de plus fidèle aussi à l'esprit du film.

Le fait qu'il fût tourné à la belle époque de l'amitié russo-américaine, de l'euphorie de la victoire, des souvenirs tout frais de la camaraderie d'armes et qu'y soient évoqués les héros de Stalingrad, bref, que le film ne soit plus du tout dans le *ton* actuel des films américains de guerre qui sont toujours aujourd'hui plus ou moins de propagande et « défensifs » sinon « agressifs », ce fait constaté objectivement (et non sans regrets personnels) a-t-il joué un rôle dans son exportation malaisée et son demi étouffement ? Cela se pourrait, mais je ne possède aucune donnée positive pour l'affirmer. Maintenant nous l'avons vu : cela est l'essentiel. Il serait évidemment trop exigeant de demander à voir les vingt-trois minutes manquantes. *Si elles sont à la hauteur* du reste, nous perdons beaucoup.

Nombre de gens n'ayant pas vu le film et ayant peu de chances de le voir, j'en résume le sujet : en 1943, lors du débarquement de Salerne, une petite patrouille de l'armée du général Clark est lancée vers la côte. Son objectif est la capture d'une ferme à six *miles* du point de débarquement. Durant le trajet en bateau, le lieutenant qui commande la patrouille est tué. Ayant touché terre, la patrouille attend qu'un de ses sergents aille chercher des instructions. Mais il est tué aussi. Un deuxième sergent prend le commandement et, laissant sur place ses blessés et ses morts, le petit groupe muni d'une simple carte entame l'accomplissement de sa mission. Elle est bientôt bombardée et mitraillée par avions. Nouveaux morts, nouveaux blessés. Le sergent « en charge », à bout de nerfs, flanche. Un troisième sergent prend le commandement et après avoir attaqué une auto-mitrailleuse allemande qui passait par là, achèvera la mission, c'est-à-dire prendra d'assaut la ferme en question. Le tout se déroule dans l'espace d'une matinée. Ce n'est qu'une toute petite action militaire vue au microscope et c'est à juste titre que le refrain de la chanson qui accompagne le film dit qu'il s'agit de l'histoire d'hommes qui « vinrent d'au delà des mers pour accoster en Italie et s'offrir une petite promenade au soleil ».

---

(1) Dont on rappelle toujours, à juste titre, *A l'Ouest rien de nouveau*, mais dont on a trop tendance à oublier le rude *Strange Love of Martha Ivers*.

Le film est construit autour de quatre incidents : un débarquement, un bombardement, l'attaque d'une automitrailleuse et la prise d'une ferme (incident accessoire : la rencontre de deux prisonniers italiens). Le reste est tout psychologique : le dégonflage progressif du sergent Porter (Herbert Rudley), la prise d'autorité progressive du sergent Tyne (Dana Andrews), bientôt concrétisée dans les faits. Cela est la trame proprement dite. Réduit à elle seule, le film déjà serait original, mais c'est le parti pris de sa réalisation qui en fait la vraie valeur. Ce parti pris : ne montrer strictement de la bataille que ce que le soldat peut en voir (c'est l'angle de Fabrice à Waterloo), Milestone le maintient avec rigueur et presque sans défaillance durant tout le film, à deux ou trois exceptions près, d'ailleurs fort regrettables car elles enlèvent au film le signe indien du chef-d'œuvre.

A cette sobre structure, à cette rigueur visuelle s'ajoute une autre qualité et c'est elle en définitive qui donne à l'œuvre ses sommets et sa haute tenue. Cette qualité c'est la « littérature ». Oui, en effet, tout le reste est littérature, et c'est cela qui est bon, insolite, bienvenu. Cette littérature est représentée par l'adjonction d'un chœur « off » (celui de la ballade), du monologue intérieur du soldat Windy (John Ireland) et enfin par le duo entre le mitrailleur Rivera (Richard Conte) et son chargeur Friedman (George Tyne). C'est dans ce côté littéraire qu'il faut chercher le « message ». Il n'est pas pacifiste, dans le sens classique du terme, comme dans *A l'Ouest rien de nouveau,* il est a-guerrier, anti-héroïque. C'est le thème des « morts inutiles ». La guerre est présentée comme un phénomène absurde — on fait cent mètres : tant de morts, tant de blessés; on refait cent mètres : tant de morts, tant de blessés — une tragique et écœurante opération mathématique que le soldat accepte avec plus ou moins de résignation selon son tempérament. Et dans la description de ces tempéraments, Robert Rossen fait merveille. Le duo Rivera-Friedman est admirable : un mélange d'humour et d'humanité, de sens de l'absurde et de sens de la solidarité. Le monologue intérieur de Windy ne lui est pas inférieur : mélancolique, désabusé, presque romantique, très « carnet de voyage d'un fantassin du siècle ». Windy d'ailleurs domine l'action : qu'il écrive des lettres imaginaires à sa fiancée, ou à la mère du camarade qui vient de tomber et en son nom (« Si tu veux me voir, chère maman, il te faudra maintenant venir en Italie »), il plane, il a le point de vue de Goethe qui dit que si l'on regarde du haut d'une colline un farouche combat de cavaliers « on n'aperçoit plus dans la plaine qu'une vaine et minuscule agitation ». Non seulement Windy démystifie par un humour amer le mythe du « maman ! » du mourant, mais encore il s'interdit d'appeler lâcheté la défaillance : au sergent qui « craque » il dit : « Nous comprenons... tu as juste une bataille *en trop* ». Et Rossen se garde bien d'opposer la défaillance de Porter à l'autorité dynamique de Tyne, il ne tombe pas dans le piège de l'héroïsme : après avoir audacieusement monté le plan de l'attaque de la ferme, la tête lui tourne pendant son accomplissement : il n'y voit plus rien, il a une taie sur le regard, il se lance en aveugle, la ferme est prise sur un coup de chance.

En conclusion, Windy exprime le « chant profond » de l'œuvre, sorte d'« anti-chant du départ », et qui résonne lointainement, mystérieusement en ceux qui ont eu le triste privilège de se balader dans la campagne un fusil à la main, il dit — une fois la ferme prise et la moitié des copains morts — « Tout cela n'a été qu'une petite promenade au soleil, dérisoirement facile ».

JACQUES DONIOL-VALCROZE

P.-S. — Un film récent de John Huston *The Red Badge of Courage* (1951) répond assez exactement à *A Walk in the Sun.* C'est encore Waterloo vu par Fabrice. Le réalisant en 1945, Huston l'eût tourné sur la dernière guerre, mais le faisant en 1951 et pour éviter toute équivoque de « propagande », il a choisi la guerre de Sécession. Nous reparlerons de ce film énigmatique et d'une rare beauté formelle qui fait penser au Griffith de *La Naissance d'une Nation.* (Enigmatique, car il apparaît à première vue comme un apologue de l'héroïsme... cependant le héros principal est un lâche et Huston l'a fait interpréter par Audie Murphy, « le soldat le plus décoré » de la guerre).

LE GHETTO CONCENTRATIONNAIRE

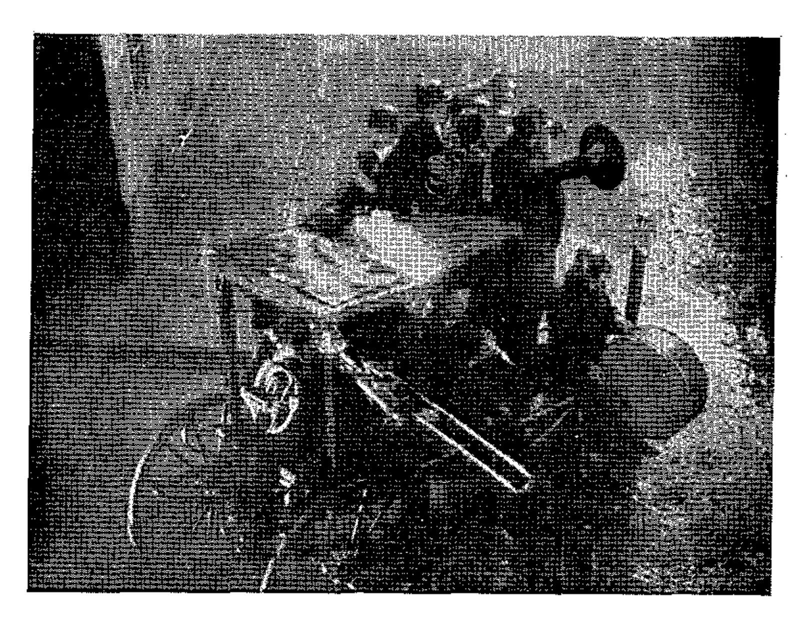
DALEKA CESTA (GHETTO TEREZIN ou LA LONGUE ROUTE), film de ALFRED RADOK. *Scénario :* Mojmir Drvota, Erik Kolár et Alfred Radok, d'après un sujet de Erik Kolár. *Images :* Joseph Strecha. *Musique :* Jiri Sternwald. *Interprétation :* Blanka Waleskà (Dr. Hanna Kaufmamovà), Otomar Krejca (Dr. Antonin Bures), Viktor Ocásek (Eng. Kaufmann, père de Anna). *Production :* Cinéma d'Etat Tchécoslovaque, 1950.

Il y a hélas peu de chance que le lecteur de ces lignes puisse en tenir compte. S'il habite Paris et n'est allé voir ce film en temps utile au Cinéma d'Essai, il sera déjà trop tard, et s'il est provincial, je doute qu'il ait la chance de le trouver à l'affiche des cinémas de sa ville, non que je sous-entende contre *Ghetto Térezin* quelque sourde cabale, je ne sais quelle machiavélique machination; mieux vaudrait qu'il en soit ainsi car le phénomène est plus grave : c'est le jeu « normal » de la distribution cinématographique qui écartera probablement ce film des plus modestes circuits. Tout l'y condamne : son origine tchèque (déjà bien beau que la censure ne l'ait pas interdit sur cette seule référence !), son sujet (« on en a assez de ces histoires de camps de concentration ») et son style insolite. Bref, « il n'est pas commercial ». Il reste heureusement un appel, si un improbable succès autre que d'estime n'est pas venu démentir le *pessimisme de ces lignes* : celui des séances privées et surtout des ciné-clubs, à l'attention desquels je le recommande vivement. Ainsi du moins quelques dizaines de milliers de spectateurs pourront-ils en savoir quelque chose.

Il est de curieuses coïncidences. Ce mois de janvier 1952 a vu sortir à Paris (et dans des conditions publicitaires presque aussi défavorables l'une que l'autre) les deux meilleurs films sur la guerre et les camps de concentration. Je fais naturellement allusion à *A Walk in the Sun* dont Jacques Doniol-Valcroze rend compte d'autre part. Sans doute avons-nous eu *La Dernière Etape*, et il est à la fois difficile et déplaisant de prétendre faire une hiérarchie entre le film polonais et le *film tchèque*, car leurs qualités sont incomparables. Le premier se distinguait par un dépouillement total, aussi peu que possible de préoccupations formelles, le rendu le plus direct, le plus brutal d'une réalité qui peut, hélas, se passer d'ornements. Le second au contraire, est l'un des films les plus surchargés de références esthétiques, je dirai même, si ne planait sur ce mot un terrorisme critique, les plus formalistes qu'on ait vu depuis longtemps.

Cette remarque ne devrait point être *a priori* en sa faveur. Et ceci d'autant plus que les références en question sont celles de l'expressionnisme allemand, celui des années 30. S'il est une esthétique qui semble dépassée dans le cinéma mondial tant occidental que soviétique, c'est *bien celle-là*. Il est doublement étonnant de la retrouver portée à une manière de paroxysme et précisément dans une production tchèque de 1950 (si ce film est bien comme on le dit de cette date). Plus étonnant encore que cette insolite résurgence se manifeste à l'occasion d'un *sujet qui* ne semble guère s'y prêter.

J'ai parlé de camp de concentration; il s'agit plus précisément des persécutions antisémites à Prague devant la guerre et de la vie des Juifs groupés dans le Ghetto de Térézin avant d'être dirigés pour la plus part vers les ghettos polonais dont on ne revenait pas. Un Tchèque chrétien a épousé, en dépit des persécutions déjà commencées, une jeune doctoresse juive. Le mariage assure quelques temps à celle-ci une *immunité partielle* (à moins qu'il ne fasse, au contraire, peser sur son mari une menace supplémentaire). Ils voient, les uns après les autres, leurs amis puis leur parents recevoir leur ordre de transport pour le sinistre Térézin, petite ville fortifiée « aménagée » en ghetto. Là, c'est le *monde* concentrationnaire dans toute sa logique monstrueuse. Physiquement moins atroce peut-être qu'il ne le fut ailleurs, Térézin n'était encore qu'une étape — et non la dernière — sur la spirale infernale, mais compliquée de ce que la sociologie du Ghetto peut ajouter à celle du camp de concentration. L'aspect le moins abominable de cet univers n'étant pas qu'il s'ouvrit périodiquement sur un autre pis encore, au prix duquel celui-ci apparaissait à ses



Alfred Radok, *Daleka Cesta.*

victimes comme un paradis terrestre. Le Juif de Prague vivait dans la hantise du transport à Térézin, le Juif de Térézin dans l'angoisse du convoi vers les ghettos de la mort certaine. Quand le père de la jeune femme parvient, grâce à la complicité d'un gardien tchèque, à lui faire tenir une lettre de Térézin, c'est pour lui demander de l'argent et, requête absurde, de la teinture capillaire, le vieillard espère contre l'évidence que des cheveux noirs exorciseront son destin de vieux Juif promis au prochain départ. Il sera pourtant désigné et quand le convoi s'ébranlera pesamment dans la boue, sous une pluie battante, au long de la grande rue de Térézin, les cheveux détrempés du bonhomme déteindront sur son visage. Il est vrai que les Allemands avaient inventé le départ en musique. Un orphéon de prisonniers endimanchés sur ordre, squelettes barbus en col dur et chapeau melon, juchés en guise d'estrade sur un corbillard déglingué, devait jouer pour ses corréligionnaires. D'autres, plus tard, joueraient pour lui.

Je doute que le réalisateur Radok, ait consciemment voulu le style de son film, pour toutes les conséquences que sa combinaison avec un tel sujet pouvait engendrer. Je croirais plus volontiers qu'il s'agit surtout d'un regain d'influence peut-être individuel de l'esthétique expressionniste qui a toujours été latente sinon explicite dans le cinéma tchèque. L'étonnant c'est qu'ici les caractéristiques les plus contestables de l'expressionisme retrouvent paradoxalement une justification profonde, une virginité réaliste. La surcharge du décor (sous-entendu d'un décor vrai, il s'agit de l'expressionnisme du *Maudit*, non du *Cabinet du Docteur Caligari*), les éclairages contrastés et symboliques, les angles anormaux, la composition théâtrale de certaines scènes (celle de la femme qui annonce l'arrivée des Russes en frappant sur la harpe d'un piano à queue fait véritablement penser à la scène du gong dans *Métropolis*). Tout l'attirail de ces artifices qu'on croirait périmés, s'impose comme le rendu le plus logique, le plus nécessaire d'une réalité de cauchemar. Involontairement sans doute mais justement par une fidélité interne et en quelque sorte métaphysique à l'univers du ghetto concentrationnaire, le film retrouve le monde de Kafka et, plus curieusement, de Sade.

La référence au premier s'impose irrésistiblement à l'esprit et peut-être pour la première fois au cinéma. L'origine du film n'en peut guère être la cause, le romancier qui vécut à Prague, n'est nulle part moins connu et moins

aimé qu'en Tchécoslovaquie. C'est par la seule logique du sujet et du style que, *en deça de toute influence*, *Ghetto Térézin* reconstitue un univers apparenté à celui du romancier juif. Pour Sade la comparaison est moins évidente, d'autant que l'érotisme ne tient dans ce film qu'une place mineure et accidentelle. Mais une scène comme celle où l'Allemand contraint, sous la menace du revolver, une femme à transporter à quatre pattes un seau d'ordures avec ses dents, atteint à un raffinement dans la cruauté mentale dont Sade seulement fournirait l'archétype. Plus indirectement le leit-motiv de la forteresse, de ses hauts murs de briques, cette claustration de pierre, évoque l'embastillement moral du marquis.

Je sais bien que ces comparaisons littéraires ne sont point celles que paraîtrait imposer la critique d'un tel sujet, mais que pourrait-on dire de plus sur celui-ci, que constater qu'il est véridique et bouleversant, sinon précisément qu'il a su se dépasser lui-même, témoigner non seulement de ce que fut objectivement l'histoire dans toute l'étendue de son horreur mais encore de cette dimension intérieure qui, sans dénier celles de la politique et de la sociologie, les situent dans une perspective intrinsèque de la condition humaine, en cela peut-être le ghetto est autre chose que le camp de concentration. Il est significatif que le salut ne vienne et ne semble pouvoir venir ici que de l'extérieur (la première estafette soviétique aperçue sur la route). L'organisation interne du camp, la résistance, relative mais efficace, que pouvaient opposer ses rouages à l'écrasement concentrationnaire, semblent ici, non pas tant impossibles qu'impensables. C'est la différence essentielle de ce film avec *La Dernière Etape*. Sur ces victimes pèse une double malédiction, celle du camp et celle de leur race. Leur sort leur paraît d'autant plus invincible qu'il accomplit une prophétie. Seule la doctoresse représente un élément de résistance morale et sociale, mais elle est justement mariée à un non Juif, elle est déjà à demi sortie de son ghetto personnel, encore tente-t-elle de se suicider pour libérer son mari du danger qu'elle est pour lui. Les murailles de Térézin s'ouvrent à l'arrivée des soldats russes, mais à la septième sonnerie de trompettes.

ANDRÉ BAZIN

TRILOGIE MYSTIQUE DE DREYER

LA PASSION DE JEANNE D'ARC, film de CARL TH. DREYER. Scénario : Joseph Delteil. *Images :* Rudolph Maté. *Décors :* Jean Victor Hugo et Hermann Warm. *Costumes :* Valentine Hugo. *Conseil historique :* Pierre Champion. Com-



Carl Dreyer, *La passion de Jeanne d'Arc* : Falconetti.

mentaire musical d'après Vivaldi, T. Albinoni et J.S. Bach réglé par Edgar Bischoff. *Interprétation :* Falconetti (Jeanne), Silvain (Pierre Cauchon, évêque de Beauvais), Antonin Artaud (Jean Massieu, doyen de la Chrétienté de Rouen), Michel Simon (Jean Lemaître), Maurice Schutz (Nicolas Loyseleur, chanoine de la cathédrale de Rouen), Jean d'Yd (Guillaume Evrard, trésorier et chanoine de la cathédrale de Langres, chanoine de Laon et de Beauvais), Ravet (Jean Beaupère, chanoine de Paris et de Besançon), André Berley (Jean d'Estivet, chanoine de Bayeux et de Beauvais), A. Lurville, Jacques Arnna, Mihalesco, R. Narlay, Henry Maillard, L. Larive, Henry Gaultier, Paul Jorge (juges). *Production :* Société Générale de Films, 1928. *Edition* 1952 : Gaumont.

La tentation de l'anecdotique risque toujours de polluer les intentions les plus pures. Sans doute importe-t-il peu au lecteur que le négatif de *La Passion de Jeanne d'Arc* — qui, officiellement, avait subi le destin de la Pucelle, lors de l'incendie d'Epinay, au vu et au su des historiens et des conservateurs du cinéma — ait été retrouvé intact, à la veille de passer au pilon avec des chutes de son. Il lui importe moins encore de suivre les aventures de l'équipe qui réalisa le film, de savoir que Falconetti est morte oubliée à Buenos-Aires en 1946, ou que Kotula — qui assistait Rudolph Maté — est mort en héros dans le ciel d'Espagne. L'essentiel, pour le cinéma, est que *le film* soit là; *le film* et non ces vagues copies rongées et abrégées qu'on a vues depuis 1930. Parmi les grandes chances du Cinéma d'Essai, qui sort aujourd'hui ce film dans tout son éclat, ajoutons donc ce « miracle anecdotique » qui couronne parfaitement deux années de travail.

Quand, en 1944, je réussis à introduire en France *Vredens Dag* (*Dies Irae*, 1940), le nom de Carl Th. Dreyer rappelait surtout deux œuvres capitales : *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928) et *Vampyr* (1932), qui accordaient l'âge d'or du muet aux perspectives nouvelles du son. Les images d'une Falconetti dépouillée, pure, inoubliable, se mêlaient aux phases de l'hypnose de David Gray et à la mort du médecin maudit sous le blutoir d'un moulin lent et solitaire. L'œuvre de Dreyer s'achevait sur cette mort dans la farine tiède et impalpable qui couvrait le conseiller du « vampire ». Après, on rencontrait le silence. Pour un réalisateur de la taille de Dreyer, ce silence était lourd, silence de quelqu'un qui, ayant beaucoup à dire, se tait.

Quatre ans s'écoulent entre *La Passion de Jeanne d'Arc* et *Vampyr*, et le double entre *Vampyr* et *Vredens Dag*. Nous ne connaîtrons jamais les pensées de Dreyer pendant ce temps. D'ailleurs, les œuvres seules comptent. L'« opera omnia » du metteur en scène, depuis 1920, est formée de douze films et de quelques documentaires qui sont l'histoire de ses recherches et des inspirations. Depuis quatre ans, il travaille à un film sur le Christ; pendant quelques mois, il fut question d'un producteur américain, bien qu'un film « américain » — m'écrivait-il de Philadelphie — lui convint médiocrement. Heureusement, d'autres producteurs, européens, sont actuellement sur les rangs et le film a des chances d'être tourné à Jérusalem et à Rome. Entre temps, sous nos yeux, Dreyer a atteint soixante-deux ans.

De l'œuvre achevée de Dreyer se détache une trilogie, annoncée, prévue, souhaitée le long de ses films. Mais tandis que cette trilogie naît, violente et passionnée, le temps passe et le metteur en scène arrive à une maturité sereine. D'où l'apparente fusion entre *La Passion* et *Vampyr*, qui se retrouvent dans *Vredens Dag* dans un équilibre hautain et presque dédaigneux. On a assez remarqué la subtilité de l'emploi des gris et des noirs dans le dernier film de Dreyer; il n'est que la suite des effets obtenus dans *La Passion de Jeanne d'Arc* (pour la première fois on employait la pellicule panchromatique !) et des plans tamisés — à la lettre — de *Vampyr*.

Quand il vint en France, on proposa à Dreyer trois sujets : Catherine de Médicis, Marie-Antoinette ou Jeanne d'Arc. En affrontant avec témérité *La Passion de Jeanne d'Arc*, Dreyer voulut exprimer « la foi et les hommes ». Dans *Vampyr*, toujours imprudent, il voulut décrire d'autres forces de l'esprit, « la magie et les hommes ». Dans *Vredens Dag*, il est arrivé à des conclusions plus rationnelles et à la fois plus inspirées, et il essaye d'éclaircir « la foi magique des hommes ».

Dans *La Passion de Jeanne d'Arc* on a attribué à Dreyer des intentions d'intolérance, étayées par le scénario de Joseph Delteil [qui s'était déjà exprimé dans un roman (1)]. Dans sa version définitive, le film commence ainsi : « Le 23 mai 1430, Jeanne fut faite prisonnière à Compiègne par l'archer Lyonnel qui la céda à son maître, le bâtard de Vendôme, qui lui-même la céda à son maître, Jean de Luxembourg, l'homme de guerre des Bourguignons. Grande fut la joie parmi les Bourguignons et les Anglais : on tenait la Pucelle.

« L'Université de Paris était alors le soleil de la chrétienté et se plaisait à clamer sa compétence en matière de foi. Par scrupule religieux et par raison politique, elle soupçonnait la Pucelle d'être inspirée du démon. Mais Paris était bourguignon, c'est-à-dire anglais.

« L'Université demanda donc au duc de Bourgogne de lui livrer sa prisonnière. Philippe de Bourgogne, Jean de Luxembourg et leurs conseillers anglais eux-mêmes mirent deux mois à s'y décider.

« Pierre Cauchon vint en personne la réclamer, offrant dix mille francs d'or, rançon d'un prisonnier de sang royal. Jeanne, conduite à Rouen, y fut mise aux fers. Le procès s'ouvrit le 21 février 1431. Il y eut vingt-huit séances ».

Sans doute, Dreyer s'efforça de dire à haute voix quelque chose de vrai et d'authentique sur la sainteté de Jeanne et sur l'ignominie des hommes d'« ordre ». Dreyer déchaîna certains Français qui ne pouvaient admettre que le tribunal qui jeta Jeanne sur le bûcher non seulement était français, mais représentait la quintescence de la France, l'« Université ». Il déchaîna certains croyants qui voyaient sans joie une sainte couverte des crachats d'un clergé repu, infaillible et sclérosé. Cependant, onze ans après, le moine de Claudel pourra dire :

Ma robe blanche
Que mes frères de Paris et de Rouen ont souillé d'une telle souillure...

Dreyer déchaîna aussi les hommes de cinéma, dont les « règles » étaient troublées avec la foi et la violence qui servirent à Jeanne pour discuter et confondre les docteurs de la Sorbonne. Les exégèses — d'ailleurs admirables — de Paul Rotha et de Béla Balázs viennent *après*. Ce dernier établit une théorie qui est l'extravasation de la sève de *La Passion de Jeanne d'Arc* : « L'action intérieure qui s'exprime sur le visage intéresse bien davantage que celle qui se manifeste dans des mouvements extérieurs. Plus le visage s'approche (et s'agrandit) et plus cette dynamique intérieure domine. *La Passion de Jeanne d'Arc* est un film de combats sauvages et passionnés entre la vie et la mort, suggérés par des premiers plans de visages. Dans la longue et saisissante scène du procès, cinquante hommes sont immobiles à leur place, et nous n'en voyons que la tête. Hors de l'espace. Mais l'espace n'est pas nécessaire. A quoi servirait-il ? »

Et Balázs concluait : « La caméra pénètre toutes les couches de la physiomie. En plus du visage *qu'on se fait*, elle découvre le visage *qu'on a*, qu'on ne change pas et qu'on ne contrôle point; la caméra atteint les moindres et les plus imperceptibles surfaces et photographie le subconscient. Vu d'aussi près, le visage humain devient *le* document » (2).

Dans le cœur de Dreyer il n'y avait pas cette suite de tempêtes nationales, liturgiques ou techniques. Il s'exprimait par des images, avec les seules images qui convenaient à sa vision. Le film était muet; maintenant j'ai un point de repère pour juger de l'état d'âme de Dreyer : en me chargeant de sonoriser *La Passion de Jeanne d'Arc*, Dreyer m'exprima le désir de voir ses images « plongées » dans la musique de J.-S. Bach, de Vivaldi, de Tomaso Albinoni. Le procès de Jeanne a été donc pour lui une immense cantate, où les âmes « vibrent » sur les visages. C'est l'exaltation du visage humain sur le drap blanc qui deviendra le linceul de Jeanne. Il n'y a pas de répit; aucune description, aucune allusion; il n'y a qu'une angoisse, uniquement déclenchée par les images, qui deviendra vertige et extase et qui, dans les derniers plans, monte doucement de la suppliciée à son peuple.

L'œuvre entier de Dreyer tend à dégager la vie intime de ses personnages au moyen d'images animées presque uniquement par la lumière. Le montage — et pourtant quel génie du montage ! — y reste secondaire et il n'en tire que des effets « exclamatifs ». *La Passion de Jeanne d'Arc* est le premier volet de la trilogie que Dreyer a mûrie en lui.

---

(1) Grasset.

(2) *Der Geist des Films.* Il n'existe pas de traduction française.

Dans *Vampyr*, le monde des sons a abordé le monde de Dreyer. Dans l'aventure de Gray, les hommes vivent en une obscure malédiction qui est justement la tragédie d'y croire de toutes leurs forces. Dreyer défie un monde indicible. La physique nucléaire a rendu prudents les plus incrédules. Qui observe un cyclotron, avec la même même ignorance dont nous nous servons pour observer l'incantation efficace d'un noir, pourra s'égarer dans d'invraisemblables théories, mais le cyclotron marchera quand même. L'esprit cartésien et le matérialisme dialectique sont de vieux outils de vieilles époques; qui aujourd'hui en fait usage, contrit et content, respecte tout au plus une tradition bourgeoise, la tradition du tabou en retard.

Dans *Vredens Dag* le drame prend une étrange cohérence : il exprime toute interférence entre le mal et le désir du mal. Anna, dans le film, désire violemment la mort du vieux mari, et la mort vient. Anna n'est pas une sorcière, mais le péché de son âme se confond — dans son esprit — avec son désir : elle va ainsi de l'euphorie d'un pouvoir diabolique supposé à l'angoisse d'un crime contre la loi divine (1).

Tous les problèmes de Dreyer trouvent ainsi dans ses trois films une apothéose expressive qu'aucun metteur en scène n'a jamais atteinte. On discutera longuement, cependant, sur *Vampyr* et sur *Vredens Dag*, comme on discutera toujours sur le sens cinématographique (*sic*) du *Journal d'un curé de campagne*. *La Passion de Jeanne d'Arc* échappe à ces passions : depuis bientôt un quart de siècle, ce film demeure le classique entre les classiques et porte en filigrane un vers qui est une clé et un motif :

Jeanne
au-dessus de Jeanne !
Flamme
au-dessus de la flamme !

Lo Duca

(1) La Revue du Cinéma, n° 4 (1947), pp. 65-66.

DES SOURIRES ET DES HOMMES

LAUGHTER IN PARADISE (RIRES AU PARADIS), film de Mario Zampi. *Scénario :* Michael Pertwee et Jack Davies. *Images :* Arthur Graham. *Musique :* Stanley Blanck. *Interprétation :* Alastair Sim (le capitaine), Fay Compton (Agnès), Béatrice Campbell (la femme de Simon), Guy Middleton (Simon), Georges Cole (Herbert). *Production :* Mario Zampi - Associated British Pathé, 1951. *Distribution :* Victory Films.

THE LAVENDER HILL MOB (DE L'OR EN BARRES), film de Charles Chrighton. *Scénario :* T.E.B. Clake. *Images :* Douglas Slocombe. *Musique :* Georges Auric. *Interprétation :* Alec Guiness (Holland), Stanley Holloway (Pendlebury), Sidney James (Lackery), Alfie Bass (Shorty). *Production :* Michael Balcon, pour la J. Arthur Rank Organisation, 1951. *Distribution :* Victory Films.

L'inimitable jour que l'humour britannique projette sur le monde, le trait léger dans le dessin, l'allusion, l'ellipse, ce je ne sait quoi d'aisé, de détaché, de lucide qui se manifeste sans grossier clin d'œil à un public qu'on a l'obligeance flatteuse de ne pas prendre pour un imbécile, le soin extrême de l'exécution enfin, confèrent au cinéma anglais comique des qualités, — j'oserai dire des vertus, — qui pour n'être pas essentiellement cinématographiques n'en sont pas moins les bienvenues dans un art où l'on ne se contente pas, trop souvent, d'oublier le cinéma, mais aussi l'intelligence. De cet état de choses il ressort que, s'il n'y a pas en Angleterre, plus de grands films qu'ailleurs, le « peloton » de la production honorable, tel du moins qu'il arrive à Paris (après la sélection de l'exportation), témoigne d'un style qui ne peut laisser indifférent.

Le faible, tout intellectuel, que je confesse pour le comique anglais à l'écran m'amène à prendre un plaisir d'autant plus vif qu'il nous entraîne aussi loin que possible des éternelles histoires de cocus et de l'indigent comique verbal des à-peu-près grivois, mine de médiocrité que la scène et l'écran français semblent, pour notre malheur, ne jamais épuiser. En fait d'esprit, Hollywood n'est, à de rares exceptions près, guère mieux partagé : par contraste avec le britannique, les autres semblent utiliser une encre épaisse comme de la pommade.

Pourtant, une analyse attentive des œuvres permet de constater, chez les auteurs anglais, une curieuse impuissance à produire des réussites complètes, d'une pâte pure et homogène. Au meilleur de leur inspiration, ils semblent hésiter : dès lors, ils mélangent. Ils ont recours à des éléments comiques éprouvés qu'ils manient d'ailleurs avec brio, tels le burlesque ou le « numéro d'acteur ». Du point de vue du résultat, ils ont raison s'ils ne se sentent pas sûrs d'eux : mieux vaut soutenir le rythme par des apports étrangers que de tomber dans la lenteur ou la platitude. Il n'empêche que c'est une solution de fortune et qu'ainsi *Kind Hearts and Coronets* (*Noblesse oblige*) continue de faire figure de modèle inaccessible.

Les deux dernières comédies arrivées d'Outre-Manche vérifient assez exactement ces réflexions.

Laughter in Paradise (*Rires au Paradis*) prend un départ prometteur de péripéties cocasses. Après les assez éblouissantes séquences d'exposition, l'idée de base est exploitée avec des fortunes inégales au cours des quatre actions qui se poursuivent parallèlement; cela va du très drôle (le romancier, digne et conformiste capitaine en retraite s'acharnant sans succès à commettre le délit véniel qui le conduira en prison pour 28 jours), au détestable (l'acariâtre sœur du défunt sort métamorphosée de la maison où elle a dû se placer comme domestique pendant un mois, non sans avoir provoqué un mariage d'amour et assuré, en même temps que le sien, le bonheur d'un vieux détraqué). On s'en doute : la réussite se mesure en raison inverse de l'ampleur des intentions moralisatrices. Les effets majeurs sont attendus ici de l'interprétation. L'épisode du romancier, le meilleur à tous les points de vue, sert de prétexte à un véritable petit festival Alastair Sim, champion de la dignité effarouchée. Le même rôle déterminant de l'acteur (physique et composition) est à noter dans le sketch, par lui-même un peu faible, du pusillanime employé de banque contraint d'attaquer son directeur.

The Lavender Hill Mob est plus drôle encore. Le film a obtenu le prix du meilleur scénario à la Biennale de Venise. La principale trouvaille, c'est en effet le sujet, c'est-à-dire l'idée fondamentale et ses principaux rebondissements. Mais le synopsis est, si j'ose dire, meilleur que le scénario. Celui-là est excellent, le second l'est moins. Il montre souvent des lenteurs et des faiblesses dans les détails; il arrive que les articulations jouent laborieusement, ce qui entraîne quelques chutes de tension et découvre de temps à autre des ficelles un peu voyantes.

Le premier créancier du public (que celui-ci paie largement en rires) est donc celui qui a conçu l'idée de base et les grandes lignes de l'action. Le scénariste ? Pas forcément. On sait bien qu'à Hollywood par exemple, certains messieurs sont payés fort cher pour trouver des idées que d'ingénieux autres messieurs rassemblent et exploitent en les raccordant aux thèmes habituels et aux leit-motivs du sacro-saint conformisme de l'écran, hors duquel, pour un film, point de salut, à moins d'une chance invraisemblable ou d'artifices machiavéliques. Quoi qu'il en soit, en devenant scénario, ce sujet en or a perdu quelques-unes de ses virtualités et de ses qualités, tels ces enfants qui, ayant grandi trop vite, ont quelque chose de disloqué dans la silhouette.

Entre les parenthèses brésiliennes (merveilleux épilogue d'une gigantesque piraterie qui a conduit indirectement son héros à faire plus pour le prestige de la couronne, — c'est l'ambassadeur de Grande-Bretagne lui-même qui le dit, — que la visite protocolaire d'un cuirassé...), s'organise une farce policière qui penche tantôt vers la satire des mœurs et tantôt vers le franc burlesque. La première domine dans l'introduction, caricaturant l'univers à la fois banal et baroque à l'intérieur duquel le petit fonctionnaire anglais promène son melon, sa componction et ses gestes précis. Le second s'empare de l'écran dès que l'action se transforme en poursuite. L'homogénéité de l'œuvre en souffre. On rit souvent, mais, selon les moments, *pour des raisons différentes*. Peu d'importance, dira-t-on, pour le spectateur qui vient avant tout se divertir. C'est d'ailleurs pourquoi, si les défauts d'une œuvre pareille empêchent sa réussite complète, ils n'entravent pas son succès. L'analyse de ce dernier nécessiterait un dosage précis des éléments constitutifs du film à tout moment, ce qui serait difficilement réalisable, car la place que prend chacun d'eux dans l'ensemble varie fortement au cours de l'action.



Charles Chrichton, *The Lavender Hill Mob* : Alec Guiness et Stanley Holloway.

La réalisation, qui fourmille d'inventions originales et de petites trouvailles, raréfiant et neutralisant autant qu'elle le peut les quelques temps morts à travers lesquels elle est bien obligée de suivre le scénario, prend en fait la vedette dans la deuxième moitié du film, tandis que le scénario, gentiment, se réduit à sa plus simple expression pour lui laisser la plus grande liberté. Charles Crichton orchestre remarquablement les variations burlesques d'une poursuite qui commence dans la Tour Eiffel, atteint son sommet comique à l'exposition de la police et dans les rues de Londres et va se terminer au Brésil. Le morceau est incontestablement fort drôle.

L'humour qui plane toujours au-dessus du comique, même lorsque celui-ci se débride, — comme le sourire au-dessus du rire, — teinte l'ensemble d'une constante subtilité qui trouve une résonance unique dans le jeu d'Alec Guiness. Il prête sa malicieuse finesse à ce petit employé prodigieusement ingénieux qui exhibe un sérieux apparent, constamment démenti par le regard, et un irréductible sens logique à travers les situations les plus cocasses. Une remarque s'impose : on découvre tous les ans un nouveau Chaplin. Quelquefois plus souvent encore. Naguère on a lancé le nom de Robert Dhéry, maintenant on parle d'Alec Guiness. Je précise qu'il y a été fait allusion dans des critiques, et non pas simplement dans les affiches publicitaires qui seraient aussi bien prêtes à mettre en cause Dieu le Père. Manie ridicule que de se référer à tout propos aux héros de la mythologie. Inutile d'insister : si tous ces messieurs ont d'incontestables dons, ils n'ont ni l'humanité, ni la poésie, ni le style de Chaplin. Et puis ce dernier est un auteur total de films. Rien de comparable. Qu'on ne voie pas ici l'indignation naïve d'un fidèle, voire d'un bigot devant le blasphème, mais la simple expression d'une évidence qu'on est bien étonné de ne pas voir crever les yeux de tout le monde. Ces jeux simplistes et peu judicieux des comparaisons superficielles et des filiations tirées par les cheveux ne sauraient heureusement brouiller les cartes. N'ont à y perdre que ceux qui s'y livrent.

Je sais qu'il est impossible d'obtenir une force d'inspiration constante, — et illusoire de le demander. — Le ton unique du cinéma anglais, son originalité, sa qualité nous autorisent cependant à être exigeants : un peu plus de rigueur, d'unité, et après des films drôles, comme ceux-ci, nous aurons peut-être des *œuvres*.

Jean-José Richer

LA REVUE DES REVUES

ANGLETERRE

DISPARITION DE « SÉQUENCE »

Le numéro 14 de SÉQUENCE sera le dernier (LA REVUE DU CINÉMA avait atteint le n° 20). Un éditorial intitulé « Swell up : Fade out » et dont le ton léger masque à peine une mélancolique et bien compréhensible amertume, explique que le coût de fabrication d'une telle revue, dont le tirage pourtant avait passé de six cents à quatre mille, la condamne à l'arrêt. Née à Oxford de l'amour du cinéma d'un groupe de jeunes étudiants, SÉQUENCE se révéla bientôt comme la meilleure revue anglaise de cinéma avec SIGHT AND SOUND. Penelope Houston, Gavin Lambert, Peter Ericsson, Lindsay Anderson, Karel Reisz et bien d'autres excellents critiques lui assurèrent durant toute son existence une haute tenue intellectuelle. Son humour souvent mordant, sa non-compromission publicitaire totale, son sens aigu de la qualité, ne lui firent pas que des amis mais ceux — nombreux pourtant — que SÉQUENCE avait, étaient fidèles. LES CAHIERS DU CINÉMA étaient de ceux-là et envoient à cette courageuse équipe leurs confraternelles condoléances. Le petit corbillard de la page 2 ne les fait sourire qu'un instant; se souvenant de l'enterrement, hélas douloureusement réel, qui vint symboliquement ponctuer la cessation de LA REVUE DU CINÉMA, ils savent ce que ces dernières « livraisons » peuvent représenter d'irrémédiablement triste.

Cet ultime numéro est fort brillant. Gavin Lambert y fait un « dernier tour d'horizon », une sorte de mise au point tranchante mais lucide sur les tendances du cinéma depuis une dizaine d'année : ses goûts sont trop proches des nôtres pour qu'il soit décent de le féliciter. Karel Reisz publie une excellente étude sur « Milestone et la guerre »; la récente projection à Paris de *A Walk in the Sun* lui donne pour nous un surcroît d'intérêt; celle de Lindsay Anderson sur Ford est également très complète, le portrait de l'homme et de ses idées donne envie de voir ce *Quiet Man* auquel son auteur semble tellement tenir. Les souvenirs de John Huston sur Flaherty sont contés avec talent et surtout l'incident où Huston manqua de se faire assassiner par un nègre auquel Flaherty le contraignit de rendre son arme. Bonne critique également de *Los Olvidados* par Gavin Lambert, article plus discutable sur Ophüls et La Ronde de Karel Reisz, un autre d'Anderson sur *An American a Paris* et enfin de longs et curieux extraits du « screenplay » du *The African Queen* que John Huston vient de terminer. Pour ce dernier numéro SÉQUENCE n'a pas lésiné sur son illustration qui est abondante et suggestive (J.D.-V.).

FRANCE

ESPRIT (27, rue Jacob, Paris, 6e), n° 186, janvier 1952. — On lira avec intérêt les pages du « Journal à plusieurs voix » consacrées par André Bazin à *Los Olvidados* et à *Deux Sous de violettes*. L'auteur analyse avec beaucoup de justesse et de profondeur les thèmes sur lesquels toute l'œuvre de Bunuel porte témoignage et montre la qualité transcendante, métaphysique de la vérité des *Olvidados*, cruauté de la condition humaine dont le Jaïbo — rapproché à juste titre des héros de Jean Genêt — est la figure la plus bouleversante que l'écran nous ait jamais donnée.

Le film de Jean Anouilh donne à Bazin l'occasion de démontrer par l'absurde les bienfaits de l'immoralisme et que l'immoralité véritable est dans l'hypocrisie dont témoignent *Le Voyage en Amérique* de Henri Lavorel comme les cotations de la Centrale Catholique du Cinéma.

LE MERCURE DE FRANCE (26, rue de Condé, Paris, 6e), 1-I - 1952). — Un article de Jean Quéval « Cinéma d'Italie » dresse un tableau historique animé, très informé, du cinéma italien de 1945 à 1951. On y trouve des portraits au trait

vif et rapide (Cesare Zavattini, Blasetti...) et une critique pertinente des meilleures œuvres du nouveau cinéma italien, de *Rome Ville ouverte* à *La Terre tremble*, de *Sciuscia* à *Cronaca di un Amore*.

En préambule, une remarquable étude comparée de l'école anglaise et de l'italienne.

TELE-CINE (155, boulevard Haussmann, Paris, 8e). — Publiés par la Fédération Loisirs et Culture Cinématographiques et dirigés par Henri Agel, ces cahiers, composés à l'intention des adhérents des ciné-clubs, donnent chaque mois des fiches informatives sur les principaux films. La probité, l'honnêteté intellectuelle de ces analyses mérite attention. Dans le dernier numéro (27-28, 1951), 9 films dont *Juliette, Christ Interdit, Mademoiselle Julie, Edouard et Caroline*.

CINE-EXPRESS MAGAZINE (3, rue de la Chaîne, Vienne), n° 1. — Une nouvelle revue qui ne nourrit pas de grandes ambitions : des récits de films placés sans aucun lien central et de bien pauvres illustrations.

U.S.A.

FILMS IN REVIEW (published by the National Board of Review of Motion Pictures, Inc., 31 Union Square, New York 3, N.Y). — Le numéro 10 (décembre) est nettement supérieur au précédent, dont nous ne citerons qu'une brève critique des « U.P.A. cartoons » par Isabel Sagar. On trouvera dans la dernière livraison une triple critique de *Un Tramway nommé Désir*, une documentation photographique complète sur les films de Greta Garbo, et surtout une curieuse interview de Hans Richter par Herman G. Weinberg. Richter se déclare très satisfait d'avoir pu tourner, avec *Dreams that Money Can Buy*, exactement le film qu'il désirait. Il est persuadé que le film expérimental aura plus tard dans le cinéma une place définie et reconnue, comme aujourd'hui le documentaire, et, pour l'instant, admire surtout les frères Whitney, Fischinger, Len Lye, Francis Lee, Mac Laren et Stauffacher. « Nous venons tous en ligne directe de Méliès, dit-il. Il fut le premier à savoir pourquoi le cinéma était fait — non parce qu'il a inventé le truquage, mais parce qu'il a su instinctivement quelle était l'esthétique essentielle du film. »

Ses projets : tourner la légende du Minotaure.

THEATRE ARTS (130, West 56 Street, New-York 19, N.Y), qu'intéresse surtout l'art dramatique et les problèmes de la scène, réserve néanmoins une bonne partie de ses colonnes aux « movies » et à la T.V. On lira avec intérêt (n° 9, septembre 1951) un portrait du « Wonder Boy Welles » par Walter Kerr et un rappel, par Lloyds Shearer, de l'étonnante carrière de Louis B. Mayer, milliardaire, « King of Filmland », lion sacré de Beverley Hills, qui vient, à 66 ans, d'être débarqué de la M.G.M. — dont il fut président de 1924 à 1948 — par Loew's Inc., holding contrôlant la Métro.

Le rôle et le métier du metteur en scène de télévision sont étudiés (n° 10, octobre) par Charles Adams. Un autre article de la même livraison passe en revue les multiples activités de la T.V. américaine. Une de celles-ci, le thriller scientifique et futuriste pour adolescents, donne lieu à une étude particulière (n° 12, décembre) où nous voyons *Captain Video* et *Tom Corbett, Space Cadet* remplacer, pour les enfants américains d'aujourd'hui, Tom Mix et les héros de Jules Verne ou H.G. Wells qui passionnèrent notre enfance.

Ce même numéro 12 contient une très intéressante revue, par Curtis Harrington, des films présentés au début de la saison à Venise, et parmi lesquels Harrington accorde une importance prédominante à *Rashomon*, dont « l'éclat inattendu a causé, dit-il, la plus grande surprise du Festival ».

Signalons encore un article sur la production cinématographique mexicaine (n° 11, novembre), et la critique des films, habituellement tenue par Leda Bauer, qui analyse dans les numéros que nous avons cités, *The Medium, The Lavender Hill Mob* et *La Ronde*.

On peut consulter THEATRE ARTS à l'American Library in Paris, 9, rue de Téhéran (8e).

M.M. et J.A.

LE PRIX CANUDO

Le Prix Canudo, fondé en vue de couronner le meilleur livre d'un théoricien du cinéma publié dans l'année, a distingué : — en 1950, l'ouvrage consacré à M. Marcel L'Herbier, membre du jury, par M. Jacques Catelain, disciple, ami et interprète de prédilection de M. Marcel L'Herbier; — en 1951, l'ouvrage de M. Paul Gilson, membre du jury, CINÉMAGIC, d'ailleurs un joli essai de poète.

Armand Cauliez, le secrétaire général du prix, tient beaucoup à faire savoir que ni M. Marcel L'Herbier en 1950, ni M. Paul Gilson en 1951, n'ont pris part au vote. On l'en croit sans mal. Nino Frank, autre membre du jury, lui, a refusé de courir sa chance en 1951. L'extraordinaire est qu'il fasse, de la sorte, presque figure de héros du désintéressement. Le fâcheux, c'est que son livre, CINÉMA DELL'ARTE, était le meilleur, sauf peut-être, à couronner Clair ou Cocteau, ce qui eût été cocasse, venant de...; mais ne soyons pas méchants.

Le jour viendra sûrement où le jury Canudo récompensera, en même temps que le meilleur livre de l'année, un théoricien du cinéma. Qui sait ? Peut-être sera-ce même l'œuvre d'un non-membre du Jury Canudo consacrée à un autre non-membre ? On n'a pas l'espèce de naïveté à rebours qui consisterait à croire sérieusement que l'appartenance à ce jury est une machiavélique hypothèque sur le prix. Vaste comme l'est cet aéropage, il faudrait d'ailleurs attendre, sauf erreur, une quinzaine d'années — une année M. Abel Gance, une année M. Charles Ford, ainsi de suite — pour que chaque membre fût enfin récompensé au terme d'un noble effort de patience. Non, on n'a pas la naïveté de croire que les choses se passent tout à fait ainsi, on sait bien qu'Armand Cauliez, par exemple, est un pur *aficionado*, et l'on redoute d'être en fin de compte privé de ce spectacle. Mais l'on s'étonne que, même parmi les gens de talent, le sentiment du ridicule se perde. On s'en étonne sans le regretter. Après tout, l'humour involontaire a toujours été l'un des précieux chapitres du septième art, même si Canudo, l'inventeur de l'expression, l'entendait autrement.

JEAN QUÉVAL

FAUT-IL BRULER LES LIVRES DE CINÉMA ?

Apprendra-t-on en 1952 qu'à l'instar du Delluc 1951 le prix Canudo n'a pas été décerné. Il existe une crise de l'édition cinématographique homotétique à celle de la production, en ce sens qu'elle est chronique et que ses aspects économiques ne sont point non plus sans rapport avec les possibilités du marché et la qualité des œuvres. Vendons la mèche ! Combien y a-t-il de lecteurs de langue française pour un bouquin de cinéma (autre que la vie de Jean Marais) ? 5.000 au maximum. C'est peu, mais à la rigueur, suffisant pour que l'éditeur y trouve un léger bénéfice. Combien y a-t-il de spectateurs en France pour un bon film ? 5.000.000, c'est peu, mais assez pour faire vivre son producteur. En réalité, l'un et l'autre, le film et le livre, n'atteignent qu'exceptionnellement ces chiffres optima. A 3.000, un ouvrage de cinéma ne s'est « pas mal vendu ». On voit que le marché est restreint et facilement saturé. On se demande même dans ces conditions comment il se trouve des éditeurs sérieux pour se lancer dans des publications si fréquemment déficitaires et qui dans les meilleurs et les plus rares des cas, couvrent péniblement leurs frais. Car enfin les faits sont là — volumineux — depuis 6 ans on a bien dû sortir en France une centaine d'ouvrages de cinéma. Combien en est-il paru dans le même temps sur le théâtre, ou même de critique littéraire ?

C'est là que doit intervenir sans doute une explication psychologique qui apparente l'éditeur au producteur de cinéma ou, *plutôt, à cet infra-producteur* : le financier. Si le cinéma était un commerce et une industrie comme les autres, la fabrication des marrons glacés ou des vélomoteurs, il y aurait belle lurette qu'en France il serait mort. Il est, en effet, contraire aux lois élémentaires du capitalisme de travailler à perte; or les chiffres sont là; en fait, le bilan du cinéma

français a toujours été plus ou moins déficitaire. La seule explication satisfaisante au phénomène est d'ordre sentimental et sociologique : en dépit des risques qu'il représente, le cinéma attire l'argent par son prestige, il y a dans sa seule évocation quelque chose de magique qui enchantera toujours les commanditaires aux halles. La mythologie du cinéma est plus industrielle encore qu'esthétique. Son existence économique est incompréhensible sans ce mirage.

De même pour l'édition. L'éditeur le plus sérieux perd la tête à l'idée d'une collection de cinéma. Le livre bénéficie d'un reflet de son lointain objet, il est éclairé par son prestige. Se mêlent chez l'éditeur comme chez le producteur occasionnel la vanité de « faire », ne fût-ce que par la bande, « du cinéma » et l'illusion tenace que le film rapporte les millions qu'il brasse. A sa modeste échelle et très indirectement l'éditeur participe à cette fabuleuse entreprise.

Encore faut-il qu'on lui en mette l'idée en tête. Pour cela, les tentations ne manquent pas. Pas plus que les manuscrits et les intermédiaires qui à l'instar du producteur non financier se chargent des travaux d'approche et de projection. C'est humain, l'auteur est comme le scénariste où le metteur en scène, il fait ce qu'il peut pour être édité. Un jour vient donc toujours où l'éditeur, même s'il manque d'imagination, est sollicité par le cinéma et où il donne dans le panneau.

Ces conjonctures psychologiques sont heureuses puisqu'on leur doit en partie au moins l'existence de nombreux livres sur le cinéma. Mais elles sont périlleuses car elles mènent, du moins pour ce secteur limité, l'édition à la faillite chronique. On a déjà assisté depuis 6 ans à leurs effets. On a moins parlé des difficultés de *Melot* ou de *La Nouvelle Edition* en 1948 qu'on ne le fait aujourd'hui de celles de M. Dorfmann; mais l'aventure est similaire, ces deux éditeurs ont été coulés pour avoir voulu produire simultanément trop de livres sur le cinéma. Naturellement, comme il advient pour les films, une partie des droits ont été rachetés, mais dans l'aventure bien des projets importants ont sombré dans.... la fleur de l'âge. Aurons-nous un jour par exemple les traductions d'Eisenstein : FILMS SENSE et FILM FORM qui étaient au programme de *La Nouvelle Edition* ? Ces deux producteurs, pardon, éditeurs en difficulté ont révélé l'existence d'une crise. Leurs mésaventures ont raréfié l'éditeur de cinéma en 1949 et 1950. Mais les éditeurs comme les producteurs ont la mémoire courte. En 1947, le cinéma français était mourant, en 1951 il a produit 105 films... déficitaires. En 1952, le voici de nouveau à l'agonie. Un jour, direz-vous, il crèvera vraiment. L'édition aussi si l'on n'y prend garde. Si les éditeurs font preuve de la même inconstance que les organismes producteurs, s'ils ont surtout le même... j'allais dire mépris, mais non, simplement la même *ignorance* de la qualité. Il faut que l'édition de cinéma vive parce qu'elle représente un aspect de plus en plus indispensable de la critique cinématographique, parce qu'elle est inséparable de la prise de conscience du cinéma comme art. Mais elle mourra avant trois ans si les éditeurs continuent à se laisser gruger avec la même incompétence, s'ils persistent à ne pas accorder à ce secteur de leur production le même sérieux commercial qu'à leur département littéraire, historique ou scientifique.

Il n'y a, ai-je dit, que 5.000 lecteurs environ pour un livre de cinéma. Ce petit nombre indique assez que ce sont gens sérieux. Des intellectuels : professeurs, étudiants, fanatiques de ciné-clubs. C'est une clientèle pauvre et qui n'a qu'un budget limité à accorder à sa bibliothèque. Or, en raison des illustrations, le moindre livre de cinéma est cher. Quand le « cinéphile » achète les Sadoul, il ne le regrette pas, il en a pour son argent, ce sont là ouvrages sérieux et d'une utilité constante, mais quand il achète... non je ne citerai pas de noms. Mais enfin je sais que j'ai dans les trois rayons de ma bibliothèque occupés par les livres de cinéma depuis 1945 des dizaines d'ouvrages dont il m'a suffit de couper trois pages pour être édifié. Je n'aurai pas voulu être à la place du pauvre type qui avait préalablement aligné un billet de 500 ou 1.000 francs. En fait, si je perdais les trois-quarts de cette bibliothèque, je me jugerais débarrassé. J'y songe du reste. Un demi-rayon suffirait amplement. Mais le papier couché n'est pas d'un bon usage. Gardons de tout cela deux douzaines de bouquins, ils contiendront tout ce qui a été publié de quelque intérêt, même léger, depuis six ans. Si les éditeurs n'avaient imprimé les autres pour les vendre à 800 ou

1.500 exemplaires (quand ce n'est pas 200 ou 300) et perdre ainsi dessus tout ce qu'ils voulaient, ils seraient sûrs aujourd'hui de vendre à 4.000 ou 5.000 un ouvrage sérieux et ils nous auraient déjà donné la dizaine de livres intéressants qui ne sortiront peut-être jamais. Car il faut le savoir, sur un nombre aussi restreint, un mauvais livre prend la place d'un bon, il dégoûte le public, déjà réduit, et il rend fatalement l'éditeur méfiant en raison de son insuccès. Quand arrive le bon manuscrit, il est aussi incapable de distinguer sa valeur que la vanité du premier, il sait seulement que « le cinéma ne se vend pas ». On nous dit que le cinéma français doit produire 100 films pour que sur le nombre s'en trouvent 15 honorables et 5 très bons. Alors il faut arrêter là ma comparaison car, en matière d'édition, il n'y a place que pour les vingt derniers, l'industrie du film ne s'en trouvera pas plus mal au contraire et nous aurons ainsi sûrement chaque année les trois ou quatre livres qui méritent à coup sûr les risques, dès lors minimes, que l'éditeur prendra sur eux. Les sept volumes futurs de L'HISTOIRE ENCYCLOPÉDIQUE de Georges Sadoul auront enfin la place libre sur le marché et les rayons des bibliothèques.

⁂

On se doute que cette ire a un prétexte immédiat et précis. Il s'agit du livre d'un certain Laborde-Guiche, intitulé LE CINÉMA ET LES CINÉASTES, publié chez Nathan dans la collection *Petite Histoire de l'Art et des Artistes* qui comporte notamment : LA SCULPTURE ET L'ARCHITECTURE, LA MUSIQUE ET LES MUSICIENS, traités par des hommes renommés et reconnus compétents. C'est par exemple Georges Huismans qui y parle de LA PEINTURE ET LES PEINTRES. LE CINÉMA ET LES CINÉASTES est un très beau livre de 160 pages sur papier couché épais et relié dans un cartonnage crême. Or, si l'on avait apporté à la maison Nathan un manuscrit sur l'Art médiéval, l'Histoire du Droit ou la pile atomique, qui eussent été à leur objet dans le rapport où se trouve le texte de M. Laborde-Guiche au cinéma, le « lecteur » de service aurait refusé le travail après en avoir feuilleté dix pages.

Je passe sur le style général de l'ouvrage qui témoigne à mille détails d'une conception naïve et primaire de ce que doit être, en 1952, une honnête vulgarisation des problèmes élémentaires du cinéma. Je relèverai simplement quelques passages qui donneront une idée du sérieux de ce travail.

Faute de place, M. Laborde-Guiche ne consacre qu'un chapitre à l'étude particulière de metteurs en scène : il s'agit de Chaplin et de Clair. Le choix en vaut un autre. Du moins pouvait-on penser qu'il les connaît particulièrement. Or, voici ce qu'il écrit de René Clair : « ...après un reportage *sur Paris qui dort,* il fit sensation en portant à l'écran un scénario de Francis Picabia intitulé *Entr'acte...* », p. 124. Vous avez bien lu, trompé par le titre d'un film qu'il n'a jamais vu (à moins qu'il ne s'emmêle dans *La Tour Eiffel*), l'auteur qualifie le premier film fantastique de René Clair de « reportage ».

Je lis plus loin :

« ...En 1930, il fit *Sous les toits de Paris*, *14 Juillet* et *Le Million...* ».

Quelle année féconde dans l'œuvre de René Clair !... qui en réalité tourna *Sous les toits de Paris* en 1930, *Le Million* en 1931, *14 Juillet* en 1933.

Pour comble le paragraphe continue ainsi : « ...trois films primesautiers, pleins de spontanéité, qui furent accueillis avec un étonnement ravi, si bien qu'*A nous la liberté* qui les suit immédiatement (? !) fit courir Paris dès ses premières séances... », p. 125.

Passons sur la pertinence critique des épithètes qui caractérisent l'œuvre de Clair, malheureusement, je lis p. 52 « ...René Clair réalisa sans vedettes *A nous la liberté,* l'un de ses meilleurs films. Il fallut plus de cinq ans pour que le public comprît que c'était un chef-d'œuvre, l'accueil du début fut plutôt frais... » Quelle page croire ?

Après avoir oublié *Le Dernier Milliardaire* dans l'énumération des œuvres de Clair, l'auteur présente *La Belle ensorceleuse* comme le dernier des films tournés à Hollywood, etc... Toutes ces erreurs en deux pages et demie de texte et sur l'un des deux metteurs en scène que l'auteur a choisi de présenter à titre exemplaire.

Je pourrais glaner tout au long du livre bien d'autres perles de forme ou de fond, par exemple celle-ci à propos d'Orson Welles dont l'auteur résume ainsi la mise en scène :

« Il fit des plans démesurément longs, usa largement du flou et recourut à des angles invraisemblables ».

La netteté en profondeur de champ confondue avec le flou artistique, ça n'est pas mal !

Mais ces citations suffisent à l'édification du lecteur comme elles auraient pu suffir à celle de l'éditeur.

Ainsi voila un ouvrage semi-luxueux publié dans une collection sérieuse, chez un éditeur dont le nom est en un tout autre domaine une garantie, dont la mise sur le marché est un abus de confiance.

Le cas de ce livre est particulièrement exemplaire et probant, mais il n'est pas unique. A défaut d'erreurs matérielles révélatrices, combien de livres dont le propos « esthétique » ou vaguement philosophique n'abuse pas moins en fait la confiance et le portemonnaie du lecteur. Je n'en veux certes pas à leurs auteurs, chacun voit midi à sa porte et le peu de rapport financier dans le meilleur cas de ce genre de livre est un gage du désintéressement de celui qui l'écrit, mais à l'éditeur naïf et inconscient qui trompe son monde et se vole lui-même.

Certes il existe de bons éditeurs comme de bons producteurs, des auteurs, historiens, chroniqueurs ou critiques qui ont vraiment quelque chose à nous apprendre, comme des metteurs en scène qui ont quelque chose à nous montrer. C'est donc l'intérêt solidaire de tous et du public, pour que nous ayons *tous* les livres que le cinéma mérite qu'il faut dénoncer cette inflation de la médiocrité dont il est peut-être moral que les éditeurs imprudents fassent les frais, mais dont pâtissent en définitive les auteurs et les lecteurs sérieux. Que s'il y a de l'argent à perdre sur l'édition cinématographique, ce soit pour servir à quelque chose.

FLORENT KIRSCH

LIVRES DE CINÉMA

Après le préambule terroriste de Florent Kirsch, nous n'en sommes que plus à l'aise pour signaler à nos lecteurs quelques livres récents.

NINO FRANK : CINEMA DELL'ARTE (*Editions André Bonne*, Paris, 1951).

Le PETIT CINÉMA SENTIMENTAL de Nino Frank est une exquise et — pour employer un de ses adjectifs favoris — narquoise réussite : en « racontant sa vie », Nino a raconté mieux que personne le « milieu » du cinéma, sa petite, moyenne, et parfois grande, histoire. CINÉMA DELL'ARTE, panorama du cinéma italien, est une réussite égale quant au charme qui se dégage de la lecture, supérieure quant à la contribution à l'histoire du cinéma. De 1895 à 1950 nous passons avec l'auteur une désinvolte mais pertinente revue de la production transalpine, de ses hommes, de ses mœurs, de ses défaites et de ses victoires. Il ne faut point d'ailleurs être dupe de ce masque léger : cette désinvolture sert surtout à Nino pour prendre de la hauteur. A l'histoire du cinéma il ajoute l'histoire tout court, sans prétention certes, mais avec netteté. Il ne traite pas de l'écran dans le vide, son récit est toujours « situé » : en tête de chacun de ses chapitres il y a en exergue quelques dates, quelques faits significatifs. 1929 pour lui c'est *La Ligne générale, Un Chien Andalou, L'Ange Bleu, Halleluyah...* mais 1934 : c'est pour lui l'assassinat de Dolfuss, 1935 : la guerre d'Ethiopie, 1936 : le pacte Rome-Berlin, etc....

Nino Frank d'ailleurs a sa thèse : le cinéma italien est un fait cinématographique continu, un bloc, de 1904 à aujourd'hui — et il la prouve. Cette prise de position s'accompagne d'un clin d'œil à « la critique » qui n'est pas exempt de quelque ironie. Ce clin d'œil lui vaudra sans doute quelques ennemis. Tant pis pour eux. Comme le dit Florent Kirsch plus haut, il y a une limite aux âneries sur le cinéma. Pour un Sadoul que de brouillons, que de gratuités ! J'ajoute que je suis trop jeune pour ne pas tirer mon épingle du jeu en toute bonne conscience : je ne savais rien du cinéma — italien ou autre — (j'en étais simplement amoureux) quand j'ai rencontré à peu près en même temps J. G. Auriol, Nino Frank et Lo Duca qui m'ont révélé l'existence de *Sperduti nel Buio* (1914). Je n'y suis donc pour rien si j'ai évité le ridicule de croire que tout commençait à Rossellini, mais je leur en sait gré.

Sadoul représente la pointe d'un genre, d'une façon d'écrire l'histoire de l'écran, de composer ce que Nino appelle à juste titre « un remarquable et minutieux roman ». Dans un autre

œuvre des plus utiles, des plus précieuses. Outre les insolites prolongements qui débordent des marges de cette promenade ensoleillée, elle offre à tout un chacun qui s'intéresse aux chambres noires, la possibilité d'apprendre ce que fut et est le film italien. En tête et en fin d'article il y a le nom du cher Jean George : jamais hommage ne fût plus juste et patronnage plus justifié. J. D.-V.

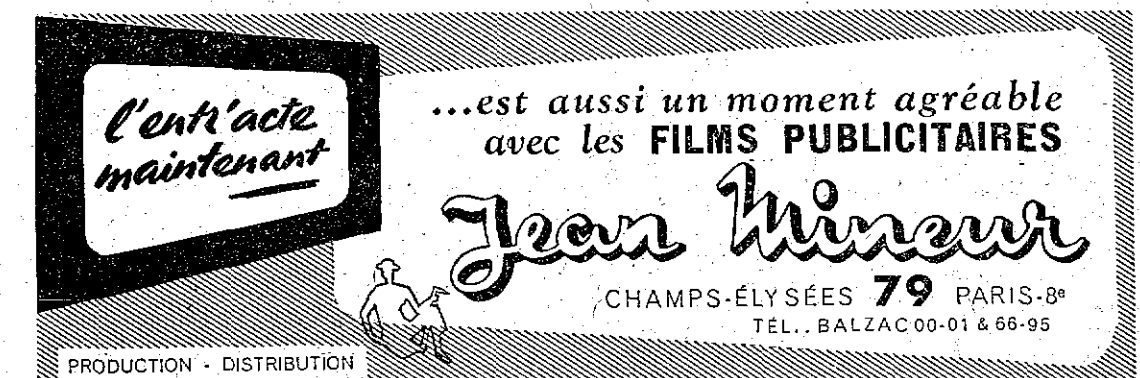
RÉGENT (ROGER) : RAIMU, présenté par Alexandre Arnoux, avec des témoignages de Marcel Pagnol, Jean Cocteau, René Clair, Marcel Achard, Pierre Fresnay, Michèle Morgan, Carlo Rim, Pierre Billon. (*Editions Chavane*, Paris, 1951).

La moindre des qualités de Roger Régent n'est pas la modestie. Elle abrite une connaissance ancienne et rare des choses du cinéma. Régent n'est pas l'homme des grandes machines critiques et il s'interdit par discrétion de se poser en historien. Chroniqueur et journaliste qui a connu l'époque héroïque de la critique cinématographique, il n'en tire nulle vanité ni argument d'autorité. Son propos est toujours apparemment arrêté en deçà de ce qu'il pourrait être. Régent se borne à nous raconter sans élever la voix ce qu'il sait, cédant la parole chaque fois qu'il le peut avec courtoisie et gentillesse. Mais cette modestie ne trompera que ceux qui en sont indignes.

Sur les quatre vingts pages de ce petit livre sur Raimu, Régent en s'en est réservé que vingt-cinq, mais elles disent parfaitement ce qu'il faut savoir de la carrière du grand acteur et de genre, plus modeste, mais dont le cheminement atteint des profondeurs inattendues, Nino Frank fait également la place qu'il tient dans l'évolution du théâtre et du cinéma durant surtout, les dix années qui précédèrent la guerre.

Dans une courte étude qui est plus qu'une préface, Alexandre Arnoux mêle ses souvenirs sur Raimu à de spirituels et judicieux propos sur l'acteur en général et celui-ci en particulier.

Plutôt que d'y procéder lui-même de seconde main, Régent a ensuite demandé à ceux qui ont travaillé avec Raimu de dire ce qu'ils savaient de l'homme. Ce sont Marcel Pagnol, Pierre Billon, Jean Cocteau, Michèle Morgan, Carlo Rim, Marcel Achard, Pierre Fresnay et René Clair. Sait-on que ce dernier avait primitivement prévu *Le Silence est d'or* pour Raimu ? A. B.



ARAC, Imprimeurs, 259, Faubourg Saint-Martin, Paris — DEPOT LEGAL : 1er trimestre 1952 — Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL



Ravissante et versatile, Ann Blyth, promue princesse Shalimar, règne aux côtés de David Farrar dans LA PRINCESSE DE SAMARCANDE (*The Golden Horde*), le nouveau film en technicolor de George Sherman (*Universal Film*)



BROADWAY

LA SALLE DE L'ÉLITE



36, CHAMPS-ÉLYSÉES, PARIS-8e - ELYsées 24-89

Printed in France

PRIX DU NUMÉRO : 250 FRANCS